عالم المعرفة
سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت



تقديم الأدب المقارن

اتجاهات وتطبيقات جديدة

سيزر دومينغيز، هاون سوسي، داريو فيلانويفا
ترجمة: فؤاد عبدالمطلب

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب


المجلس الوطني
للثقافة والفنون والآداب

عالم المعرفة
سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978
أسسها أحمد مشاري العدواني (1923–1990) ود. فؤاد زكريا (1927–2010)

تقديم الأدب المقارن

اتجاهات وتطبيقات جديدة

تأليف: سيزر دومينغيز، هاون سوسي، داريو فيلانويفا

ترجمة: د. فؤاد عبدالمطلب



أغسطس 2017
451



سلسلة شهرية يصدرها
المجلس الوطني للثقافة
والفنون والآداب

ترسل الاقتراحات على العنوان التالي:
السيد الأمين العام
للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
ص. ب: 28613 - الصفاة
الرمز البريدي 13147
دولة الكويت
هاتف: 22431704 (965)
www.kuwaitculture.org.kw

التنضيد والإخراج والتنفيذ
وحدة الإنتاج في المجلس الوطني

ISBN 978 - 99906 - 0 - 562 - 4

العنوان الأصلي للكتاب

Introducing Comparative Literature: New Trends and Applications

By

César Dominguez
Haun Saussy

Dario Villanueva

Routledge. 2015

طُبع من هذا الكتاب ثلاثة وأربعون ألف نسخة

ذو القعدة 1438 هـ ـ أغسطس 2017

المحتوى

مقدمة المترجم

سمحت مرونة الأدب المقارن وإمكاناته الخاصة له بأن يحتفظ بهيبته بوصفه حقلا معرفيا متميزا تجاه الدراسات الأدبية والثقافية بأنواعها ومختلف حالاتها، إذ كان لا بد له من أن ينهض لمواجهة التحدي المفروض عليه مُشهرا ما لديه من المقومات كي يخرج من مشكلاته وتناقضاته، ويتبنى وجهات نظر جديدة ويكامل بينها، ويتقدم على طريق المعرفة المتنوعة المتكاملة. ويجيء الكتاب الحالي لمخاطبة هذه القضية على نحو مباشر.

صدر كتاب «تقديم الأدب المقارن: اتجاهات وتطبيقات جديدة»، في طبعته الأولى لمؤلِّفيه: سيزر دومينغز، وهاون سوسي، وداريو فيلانويفا، في لندن ونيويورك ضمن منشورات دار روتلدج، في العام 2015. يقع الكتاب في 190 صفحة بلغته الأصلية، وتظهر فصوله تباعا

يمكن فهم الأفكار المثارة على نحو محفِّز يضيء الأفكار العربية الحالية والتطورات المستقبلية لهذا الحقل المعرفي

بعد استهلالية المؤلف تحت العناوين الآتية: الأدب المقارن ومستقبل الدراسات الأدبية، الأدب المقارن بوصفه نظرية أدبية بينية، الأدب المقارن وإنهاء الاستعمار، الأدب العالمي بوصفه ممارسة مقارنة، مقارنة الموضوعات والصور، الأدب والترجمة المقارنة، التاريخ الأدبي المقارن، المقارنة الفنية البينية، عودة الأدب.

يمكن أن يُعدّ هذا الكتاب دليلا حديثا شاملا في حقل الدراسات الأدبية المقارنة، إذ يزوِّدنا بمعلومات واضحة ودقيقة ومفيدة بالإضافة إلى تحليلات وأمثلة جديدة. ويعيد تشكيل المعلومات المتوافرة ضمن حوارات نظرية جديدة ومتنوعة تخص الأدب المقارن، بينما يتطرق إلى تاريخ هذا الحقل المعرفي وإلى تطبيقاته العملية. فمن خلال نظرته إلى الأدب المقارن ضمن سياق عولمي وكوني وما بعد أو عبر قومي، يقدم الكتاب نقاشات ومقارنات بين الأدب وكتابات أخرى وبين وسائل الاتصال المرئية مثل السينما والأدب المنشور إلكترونيا. وتتناول الفصول الأربعة الأولى من الكتاب قضايا نظرية واسعة من حقول معرفية مثل نظرية التبادل الأدبي، وإزالة الاستعمار، والأدب العالمي، بينما تنماز الفصول المتبقية بكونها أكثر تطبيقية، إذ تعالج موضوعات رئيسة، في مقدمتها قضية الترجمة، والتاريخ الأدبي ومقارنة الأدب بفنون أخرى. ويشتمل هذا الكتاب الحيوي والمحفز على مسرد لمصطلحات ومفاهيم ذات صلة، بالإضافة إلى قائمة مفصلة لقراءات إضافية في مجال اهتماماته.

قرأ هذا الكتابَ وأثنى عليه مؤلفون وباحثون وأساتذة معروفون عالميا بمناقشاتهم لقضايا ثقافية وأدبية ونقدية، منهم ساندرا بيرمان (حاصلة على زمالة كوتسن للعلوم الإنسانية) وتدرس الأدب المقارن في جامعة برينستون (أمريكا) قائلة: «من خلال توجهه نحو جذب اهتمام الشخص الأكاديمي الاحترافي، بالإضافة إلى القارئ العام، يستدعي كتاب تقديم الأدب المقارن تبصرات عدد كبير من الباحثين النظريين المميزين، والمؤرخين، والاختصاصيين بعلم الإنسان، والفنانين، والفلاسفة كي يقدموا – وفي الوقت نفسه يعيدوا - التفكيرَ في هذا الحقل المعرفي. ويتيح مؤلفو الكتاب على نحو رشيق فرصة للتفكير بطرق جديدة تتعلق بالأدب المقارن، وهم يعرضون بصورة فعالة إسهاماته الضرورية جدا في العملية التعليمية العالمية التعددية، وذلك من خلال سلسلة من الفصول الدقيقة والواضحة المخصصة للنظرية الأدبية البينية، وإزالة الاستعمار، والأدب العالمي، والموضوعات والصور،

والترجمة، والتاريخ الأدبي، والمقارنات الفنية البينية. وسيغدو هنا الكتاب في وقت قريب من متطلبات القراءة في الدروس الأدبية». ويعلق على الكتاب ديفيد لاغارديا، أستاذ الأدب الفرنسي والأدب المقارن في دارتموت كوليج (أمريكا) بأن: «كتاب تقديم الأدب المقارن مفيد ومنعش، حيث يزود معا بنظرة تاريخية شاملة لهذا الحقل المعرفي من خلال تعاريفه المتنوعة وبعض أطروحاته المعقدة فيما يخص التوجهات التي ينمو فيها الأدب المقارن، أو التي يمكن أن ينمو فيها مستقبلا. إنه كتاب رفيع يجب أن يتوافر على رفوف المكتبات وضمن مقررات الأساتذة الذين يسعون إلى المحافظة على ممارسات الأدب المقارن وإلى تجديدها». وتصف الكتابَ الباحثةُ سوزان باسنيت، أستاذة الأدب المقارن في جامعة ورك (المملكة المتحدة) قائلة: «يقدم هذا الكتاب بديلا مثيرا وجديدا لنظريات الأدب المقارن الآنجلو- أمريكية التقليدية».

إن القضايا الحيوية المثارة في الكتاب تسمح بتضمين قضايا أخرى. بيد أن الكتاب بشكله الحالي يلبي حاجة الباحثين وأساتذة الجامعات وطلبة الدراسات العليا والمهتمين بالدراسات الأدبية والقراء عموما الذين لديهم معرفة معينة بالأدب المقارن، إذ يمكن فهم الأفكار المثارة على نحو محفِّز يضيء الأفكار العربية الحالية والتطورات المستقبلية لهذا الحقل المعرفي. لذلك، كانت استعادة الحوارات القديمة مفيدة لنا من أجل الشروع في فهم المشكلات الحالية عبر مناقشات مفتوحة. وستنجح المناقشات، من دون شك، حين تتجاوز فكرة أن المقارنات غير محببة وتؤدي إلى مشكلات لا غَناء فيها، وبالإضافة إلى فكرة موت هذا العلم، لأن هذا العلم ببساطة شديدة مازال حيا.

بالنسبة إلى أسلوب الترجمة، حاولتُ ما استطعت أن أكون أمينا في نقل النص الأصلي، لم أتصرف إلا في مواضع محدودة. وقد واجهتني صعوبة نقل أسماء وعناوين ومصطلحات وكلمات كُتبت بلغات مختلفة من حيث طريقة لفظها ومعانيها، الأمر الذي تطلب وقتا وجهدا إضافيين للتدقيق والمراجعة. حاولت ما أمكن إيجادَ مصطلحات مقبولة تفي بالمعنى من حيث الوضوح والصياغة. وشرحتُ ما هو جديد أو رئيس أو مهم منها في الحواشي بشكل واف، ولم أستطع تغطية المزيد منها بسبب الحيز الذي ستشغله. حاولت أيضا إيراد الكلمات والعناوين والمصطلحات

الأساسية بلغاتها الأصلية، ما عدا التي بالإنجليزية، في أول ظهور لها مع الترجمة، وأوردت الترجمة العربية فحسب في المرات التالية لحدوثها، إلا حين كان ذكر الأصل مجددا في الترجمة ضروريا. لم أترجم مراجع الكتاب إلى العربية فأبقيتها كما هي، لأنها قد تكون أكثر فائدة بالنسبة إلى القارئ أو الباحث المتقصي. أخيرا، إن وُفقتُ في تقديم ترجمة عربية مقروءة بوضوح، أكون قد وصلت إلى ما أسعى إليه. والله من وراء القصد.

د. فؤاد عبدالمطلب

تمهيد

بينما يتعرف المرء عادة على الأدب المقارن للمرة الأولى خلال الحلقات الدراسية للشهادة الجامعية والماجستير (إن لم يكن لاحقا)، بعد فترة طويلة سابقة من كونه «قارئا عاما» في لغته الأولى، وكونه قد تعرض لأنواع أخرى من التدريب الأدبي، من الدقة الفائقة القول إن الأدب المقارن بالنسبة إلى كثير من الناس يمثل اكتشافا مثيرا يمكن أن يغير اتجاه مهنتهم الأكاديمية. وغالبا يحدث مثل هذا التغيير، وفق التنظيم الحالي لمناهج الجامعة، حين يكون طالبا خريجا. ويكمن حماس الاكتشاف في عاملين رئيسين: أولا، يدرك المرء وجود عالم كبير خارج حدود الأدب «القومي» الذي قدم الحجم الكلي للقراءات الإلزامية خلال المدرسة الابتدائية والثانويـة. وثانيــا – وليس أقل أهمية – يدرك المرء أن الحماس حول الأدب المقارن له علاقة

«سيحقق هذا الكتاب أهدافه فقط إذا نجح في إظهار أن الأدب المقارن لم يمت، وأن المقارنات ليست كريهة»

كبيرة بحقيقة أنه شكل آخر من أشكال القراءة – ليس أفضل، ولا أسوأ، بل يختلف فقط – يحمل تشابهات مميزة بالطريقة التي يقرأ بها المرء لمجرد التسلية. وبكلمة أخرى، يؤكد الأدب المقارن علميا بعض البديهيات التي لدينا بكوننا قراء عاديين.

يمكن أن يصور مثال أدبي هذه النقطة بشكل جيد جدا. في رواية ديفيد لودج «عالم صغير» الصادرة في العام 1984، يقول الشاب الجامعي الإيرلندي بيرس ماكغاريغل إن أطروحته للماجستير هي «حول تأثير ت. س. إليوت في شكسبير»، وهو ما يجيب عليه البروفيسور دمبسي «مُطلقا قهقهة عالية»: «يبدو ذلك إيرلنديا إلى حد ما، إذا أمكنني قول ذلك» (لودج 51). وردِّة فعل دمبسي الهزلية ناجمة عن حقيقة أن المرء قد يتوقع دراسة عن التأثير المعاكس – تأثير شكسبير في ت. س. إليوت – لأن كاتبا من القرن العشرين لا يمكنه التأثير في كاتب توفي في القرن السابع عشر. أو هل يمكنه/ يمكنها ذلك؟

> قال بيرس: «حسن، ما أحاول توضيحه، هو أننا لا نستطيع تجنب قراءة شكسبير من خلال رؤية شعر ت. س. إليوت. أعني، من يستطيع قراءة مسرحية «هاملت» اليوم من دون التفكير في قصيدة «بروفروك»؟ من يستطيع سماع خطابات فرديناند في مسرحية «العاصفة» من دون أن يتذكر قسم «الخطبة النارية» في قصيدة «الأرض اليباب»؟».
>
> (لودج 52)

بينما أساس مفهوم دمبسي هو المؤلف، أي أن التأثير ينتقل من حاضر الكاتب «أ» إلى مستقبل الكاتب «ب»، فإن مفهوم نظرة ماكغاريغل أساسه القارئ، أي أن تجربة القارئ قد تتحرك في كل الاتجاهات، حتى في تلك الغريبة عن العملية الإبداعية. إن ذهننا لا يستطيع مقاربة الأعمال الأدبية، بالإضافة إلى الأمور الصنعية الفنية الأخرى، وكأنه لوح ممسوح؛ وهو لا يستطيع محو كل المعرفة والأحداث التي جرت بعد تأليف العمل الأدبي. إن كلا من المعرفة والأحداث ستتوسط قراءتنا، ولذلك لا نستطيع قراءة العمل كما أعده مؤلفه، ولا يمكن أن نقرأه كما قرأه أكثر قرائه الفوريين. إن قارئ هذا الكتاب قد يعدُّ أن هذه خسارة. وهي كذلك. لكنها مكسب أيضا. لا يوجد مفهوم – أساسه المؤلف أو القارئ – أفضل أو أسوأ بحد

ذاته، ولكن كلا منهما قد يكون أكثر ملاءمة لهدف بحث معين. على أي حال، إن ما لا ريب فيه هو أن البحث المستند إلى مفهوم القارئ يضاعف تجربة القارئ العادي.

ربما تكون أمثلة ماكغاريغل حول تأثير إليوت في شكسبير قد تضاعفت بسهولة. ومنذ معرفة أن كتابات خورخي لويس بورخيس هي عالم من التناقضات، ومن الواضح أن «تناقض التأثيرات» هذا استرعى انتباهه أيضا. في قصته القصيرة/ مقالته في العام 1951 Kafka y sus precursors (كافكا وأسلافه)، يناقش بورخيس أن أعمال كافكا تساعدنا في فهم أعمال لكتاب سابقين، إلى حد أن بعض هذه الأعمال السابقة لم تكن ستوجد من دون كافكا: «لو لم يكن كافكا قد كتب سطرا قط، لما كنا سندرك هذه النوعية؛ وبكلمة أخرى، لم تكن ستوجد. وتتنبأ قصيدة براونينغ «مخاوف ووساوس» بعمل كافكا. ويشحذ كافكا بشكل محسوس قراءتنا للقصيدة. إن براونينغ لم يقرأها كما نفعل نحن الآن» (بورخيس 201). وتعالج أمثلة كل من لودج وبورخيس تأثير عمل أدبي «مستقبلي» (من وجهة نظر الكاتب) في عمل أدبي «ماض». ولنستبدل كلمة تأثير – وهو مفهوم تقني في الدراسات الأدبية معناه قابل للنقاش، كما سيبين هذا الكتاب – بتعبير إعادة الكتابة، وكلاهما بمعنى مجازي (بينما نقرأ شكسبير/ براونينغ، نحن نعيد كتابتهما من خلال إليوت/ كافكا) وهو معنى حرفي. لقد تخيل بورخيس هذا التناقض الحرفي أيضا خلال عمله العام Pierre Menard, autor del Quijote 1939 (بيير مينارد، مؤلف كيشوت). ويهدف الكاتب الفرنسي (الخيالي) من أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين بيير مينارد إلى كتابة دون كيشوت ثانية، بالضبط كما كتبها سرفانتس في القرن السابع عشر. ومع أن كيشوت مينارد هي نسخة طبق الأصل تماما عن دون كيشوت سرفانتس – سطرا بسطر، وكلمة بكلمة – فهي ليست دون كيشوت سرفانتس لعدة أسباب، ويكفي ذكر واحد فقط هنا. «التفاوت في الأسلوب واضح أيضا. إن أسلوب مينارد القديم - الأجنبي تماما، على أي حال - يعاني تصنُّعا معينا. ولم يكن هكذا أسلوب سابقه، الذي يعالج بسهولةٍ الإسبانيةَ الدارجة في وقته» (بورخيس 43).

بوصفنا قراء عاديين، تتخلل تجربتَنا في القراءة أمور مصطنعة مشابهة تماما للتي عند مينارد. ربما لم يقرأ الكثير من قراء هذا الكتاب قط «جحيم دانتي»، لكن

العديدين قد يكونون لعبوا لعبة مغامرات الفيديو المثيرة «جحيم دانتي» (لاحظوا كيف يخبر عنوان لعبة الفيديو مستعمليها بأنها تستند فعلا إلى عمل دانتي). وربما لم يكن آخرون قد قرأوا أيًّا من روايات جين أوستن، لكنهم يعرفون حبكاتها وشخصياتها بشكل جيد جدا بفضل الأفلام المستندة إليها. ويستمتع أغلب القراء بقراءة الأعمال الأدبية التي لم تكن مكتوبة أصلا باللغة التي يقرأونها بها، أي أنهم يقرأون ترجمة (نوعا آخر من إعادة الكتابة) – وهذه الحقيقة تمر غالبا من دون ملاحظة. نحن نقرأ كتابا إما لأن شيئا منه استرعى انتباهنا (الموضوع، الحبكة، الشخصيات، وغيرها)، وإما لأن شخصا ما نصحنا به، ونحن نقرأه باللغة التي نشعر بالارتياح لها – سواء لغتنا الأولى أو «الثانية»، فهذا لا يهم. والكتّاب – على الأقل، الكتّاب المميزون – قراء عاديون مجبرون، لذلك فإن هذا النوع وغيره من أنواع إعادة الكتابة يدخل أيضا في قوام أعمالهم.

ربما لاحظ القارئ أننا استعملنا عبارة «قارئ عادي» مرات عدة. إن «القارئ العادي» هو عنوان مجموعتي مقالات كتبتها فرجينيا وولف. وقد أخذتها وولف بدورها من صموئيل جونسن، الذي يقول في عمله «حياة غراي» إنه يبتهج «بلقاء القارئ العادي؛ لأنه يمتلك الحس السليم للقراءة، الذي لم يفسده التحيز الأدبي، بعد جميع تحسينات المهارة وصرامة العلم، يجب الإقرار أخيرا بالتسليم للفضائل الشاعرية» (مقتبس في وولف 1). وبينما يُعدُّ رأي وولف بالقارئ العادي نخبويا جدا - «إنه متعلم بشكل أسوأ، والطبيعة لم تمنحه بسخاء كبير» - ومع هذا فإن تمثيلها للقارئ العادي يتلاءم كثيرا جدا مع رأينا: إن القارئ العادي شخص «يقرأ لمتعته الخاصة بدلا من نقل المعرفة أو تصحيح آراء الآخرين. وقبل كل شيء، إنه موجه بغريزة ليخلق لنفسه، بغض النظر عن أي نثريات يمكن أن يحصل عليها، نوعا ما من الكل» (1).

باختصار، يحاول القارئ العادي فهم ما يقرأ، ويخلق «نوعا ما من الكل»، المكون من نسيج كلمات محوكة ثانية في موسوعته العقلية. وتجري ضمن هذه الموسوعة العقلية ارتباطات بين الأعمال الأدبية، وتتألف أغلب هذه الارتباطات من مقارنات عبر اللغات، والزمان، والمكان، والثقافات، والفنون، والمحادثات. وبالمقارنة نبني فهما، لأن المقارنة عملية إدراكية، والرابط بين عنصرين على الأقل يشكل

العنصرين كليهما. ولذلك كانت المقارنة الأدبية هي قراءة عمل من خلال أعمال أخرى، وقراءة تلك الأعمال الأخرى من خلال العمل الحالي.

ربما تكون لدى قارئ هذا الكتاب بعض الأفكار الاستنتاجية حول ما يستلزمه الأدب المقارن. ويقول تعريف قياسي إن الأدب المقارن يدور حول مقارنة أعمال في لغات مختلفة. إذا كان الأمر كذلك، ما علاقة بعض الأمثلة المذكورة آنفا؟ في مثال لودج جرت مقارنة بين كاتبين يكتبان بالإنجليزية – شكسبير وإليوت. وعلى غرار ذلك، يقارن راوي «بيير مينارد» عملين بالإسبانية، عمل من القرن السابع عشر مع نسخته المطابقة للأصل في القرن العشرين. وفي حالات أخرى نقارن عملا أدبيا مع إعادة كتابته في لعبة فيديو أو فيلم. فقط في حالة مثال بورخيس عن براونينغ وكافكا، يبدو أننا نتعامل مع مقارنة عبر لغات، بشرط أن القارئ لا يقرأ براونينغ في الأصل وكافكا في الترجمة الإنجليزية، أو كافكا في الأصل وبراونينغ في الترجمة الألمانية. وإذا كنا نتمسك بمثل هذا التعريف التقليدي للأدب المقارن بمقارنة أعمال في لغات مختلفة، فإن حالة براونينغ/ كافكا فقط تصلح بوصفها مقارنة.

كانت قضية عبور الحدود اللغوية مُتَضَمَّنَة في التعاريف الأولية لهذا الفرع المعرفي، لأن التأكيد كان على حقيقة أن مجال الأدب المقارن شمل دراسة «العلاقات بين آداب مختلفة» (تكست 253؛ التأكيد مضاف)، حيث «العلاقات» كانت مفهومة بوصفها «تأثيرات» و«مختلفة» كما «في لغات مختلفة». وفي الحقيقة، كان هذا التعريف مُضمنا في المحاضرة الأولى لحلقة دراسية قدمها جوزيف تكست في جامعة دي ديجون تحت عنوان L'Influence des littératures germaniques sur la littérature française depuis la Renaissance (تأثير الآداب الألمانية في الأدب الفرنسي بعد عصر النهضة) في أوائل تسعينيات القرن التاسع عشر. ومع ذلك، قد يتضمن هذا التعريف أيضا مقارنات بين أعمال في لغة وحيدة (إليوت/ شكسبير وكيشوت سرفانتس/ كيشوت مينارد يمكن عندئذ أن تلائم هنا). ولأنه يبدأ من فكرة منطق سليم – الحدود اللغوية – يفرض الأدب المقارن أسئلته المتحدية. إذا كانت المقارنة مسألة قراءة عبر حدود لغوية، فما الذي يُعَدُّ لغة؟ هل إنجليزية أو إسبانية القرن العشرين لغة مختلفة عن إنجليزية أو إسبانية القرن السابع عشر؟ هل الأدب الأرجنتيني «كل» أدبي مختلف عن المجموعات الأدبية الأخرى التي

تستعمل اللغة الإسبانية أيضا؟ هل ت. س. إليوت كاتب أمريكي أو بريطاني؟ أليست السينما والرسم والأوبرا والمجلات الهزلية وغير ذلك، أنواعا من اللغة أيضا، بحيث إن المقارنة، على سبيل المثال، بين رواية وفيلم تعتبر قراءة عبر حدود لغة؟

مهما تكن الأجوبة عن هذه الأسئلة، فالحقيقة هي أن الأدب المقارن ضُيِّق تعريفُه الأولي أكثر فأكثر نتيجة هدفه، كي يُفسَح مجال له بين المجالات الأدبية الأخرى. نحو أربعين سنة بعد تعريف تكست، في العام 1931، عرّف بول فان تيغيم الأدب المقارن في الكتاب الجامعي الدراسي الأكثر تأثيرا في فروع المعرفة بأنه «دراسة الأعمال الأدبية للآداب المختلفة عبر علاقاتها المتبادلة» (فان تيغيم 5)، وهو تعريف كان مفهوم التأثير فيه مفهوما بوصفه rapport de fait (رابطا واقعيا)، ما يعني ليس مجرد أن التأثيرات تحدث بين عملين فقط (مقارنة مزدوجة)، ولكن أيضا أن التأثير الصحيح يتطلب أن كاتب «العمل ب» قد قرأ «العمل أ» (في اللغة الأخرى) ودمجه في عمله الخاص، وهو دمج يجعله المقارِن مرئيا عبر التحليل. ومما يستحق الذكر أن فان تيغيم اعترف بأن كتّابا عدة قرأوا «العمل أ» ليس في لغته الأصلية ولكن مترجما، أو «قرأوا» ذلك العمل فقط عبر تلميحات مُتَضَمَّنَة في أعمال أو خلاصات أخرى في المجلات، هذا مع ذكر نوعين من أنواع التوسّط فقط. يدل هذا على اعتراف ضمني بأن الكاتب «قارئ عادي»، وبالتالي رؤية للأدب المقارن بوصفه نوعا من نسخة علمية طبق الأصل من تجربة القارئ العادي. ومع أن هذه القضية لم يسبق أن نوقشت بوصفها شكلا تعريفيا للأدب المقارن، فإنها تظل معنا بوصفها فهما عاديا للفرع المعرفي. وسيتم وصفها أكثر لاحقا.

ولكن لنعد إلى القيود. في أواخر خمسينيات القرن العشرين، كانت الفترة الطويلة لتراكم الروابط المزدوجة الواقعية التي واجهها بعض المقارِنين على شكل جو خانق دفع الفرع المعرفي إلى مأزق، أو كما سمي «أزمة». وفي العام 1958، قَدّمَ رينيه ويليك، وهو عالِم تشيكي منفي تدرب ضمن التقليد اللغوي الأوروبي المركزي، وناشط بين لغويّي مدرسة براغ، ومؤسس قسم الأدب المقارن في جامعة ييل، في المؤتمر الثاني لرابطة الأدب المقارن الدولي ورقةً بعنوان «أزمة الأدب المقارن». في تلك السنة نفسها، نشر البروفيسور الفرنسي ومروِّج اللغات والثقافات الشرق أوسطية والآسيوية، رينيه إيتامبل، مقالة بعنوان Littérature comparée

(الأدب المقارن أو المقارنة ليست منطقا) ou comparaison n'est pas raison (Hygiène 173-154) والتي ستكون مقدمة لتشخيص آخر لأزمة الأدب المقارن، ومقالته في العام 1963 Comparaison n'est pas raison. La crise de la Littérature comparée (المقارنة ليست منطقا. أزمة الأدب المقارن). وقد كانت تأثيرات تشخيص ويليك فورية، إذ نُوقشت ورقته بشكل مباشر أو غير مباشر من المقارِنين خلال النصف الثاني من القرن العشرين، بينما كان لورقة إيتامبل تأثير ثانوي ومتأخر.

بالنسبة إلى ويليك، كان الأدب المقارن يعاني أزمة كبيرة، لأنه لم يكن هدف الدراسة (التأثيرات بين الآداب)، ولا الطريقة (المقارنة) مما يميز هذا الفرع المعرفي تحديدا. وفي الواقع، لم يكن هناك فارق مطلقا، كما ناقش ويليك، بين دراسة كيف يؤثر كاتب في كاتب آخر ضمن أدب واحد، ودراسة العملية في آداب متميزة. وواجه منفي أوروبي آخر، وهو الباحث الألماني هنري هـ. هـ. ريماك، البروفيسور في جامعة إنديانا، أزمة الفرع المعرفي بتقديم تعريف «جديد» أصبح مقياسا. وفي شكله الأكثر اختصارا ينص على ما يلي: الأدب المقارن هو «مقارنة أدب معين بآخر أو آداب أخرى، ومقارنة الأدب بمجالات أخرى من التعبير الإنساني» («الأدب المقارن» 3). ولكن، كما هو واضح، هذا التعريف الجديد لا يعالج أي مشكلة - الهدف أو الطريقة - لكنه يوسع فقط المجال من الأدبي البيني (المقارنة التقليدية للآداب المختلفة) إلى الفني البيني (مقارنة الأدب والفنون الأخرى) والاستطرادي البيني (مقارنة الأدب والخطابات الأخرى).

وعلى الرغم من أن هذا التعريف الجديد مقبول عموما، فقد تبين أنه غير قادر على حل الأزمة، إلى حد أن السنوات العشرين الماضية شهدت مقارنين مشهورين عدة (مثل سوزان باسنيت في العام 1993 وغياتري تشاكرافورتي سبيفاك في العام 2003) مؤكدين أن هذا الفرع المعرفي قد مات. إن نغمة مثل هذه البيانات استفزازية بشكل واضح؛ وما تريد تأكيده فعلا هو أن بعض أشكال الأدب المقارن الممارسة لم تعد صحيحة الآن. وبالنسبة إلى بعض الباحثين، مثل باسنيت، يتعلق عدم الصحة بالطريقة (إحدى القضايا التي حددها ويليك)، وتشتمل حلولها على دمج الأدب المقارن في فروع معرفية أخرى (دراسات الترجمة في حالة باسنيت).

وبالنسبة إلى الآخرين، مثل سبيفاك، تكمن المشكلة في الهدف ذي التوجه المركزي الأوروبي النموذجي للفرع المعرفي (الأدب المقارن بوصفه مقارنة الأعمال ضمن نحو خمسة أو ستة آداب أوروبية «أساسية» - وهي قضية عالجها إيتامبل)، وتشتمل حلولها على كل من تعلم لغات أخرى (مثل اللغات غير الغربية)، ودمج الأدب المقارن مع مجالات أخرى (دراسات النطاق في حالة سبيفاك).

الآن وقد مرت عشر سنوات أو عشرون سنة منذ صدور شهادات الوفاة هذه، قد يعتقد القارئ أن مؤلفي هذا الكتاب لا بد أن يكونوا مهتمين على نحو منحرف بالموتى، يريدون إصابة قرائهم بمرض الانجذاب إلى الجثث، أي الأدب المقارن. وبطريقة ما، هذا حقيقي، لأننا نريد قراءنا أن يصبحوا مصابين بحماسنا حول الأدب المقارن. ولكن بمعنى أكبر هذا ليس حقيقيا، لأننا، مثل الكثير من العلماء والطلاب في جميع أنحاء العالم، لا نعد الأدب المقارن فرعا معرفيا محتضرا أو ميتا. إن حقيقة قراءتكم لهذا الكتاب تدعم وجهة نظرنا. وربما تكون الحالة أنكم تقرأون هذا الكتاب الدراسي التمهيدي لأنكم تحضرون حلقة دراسية لشهادة جامعية أو ماجستير حول الأدب المقارن. أو سمعتم عن شيء ما يُدعى الأدب المقارن وتريدون معرفة ما هو. إذا كان الأمر كذلك، فإن هذا الكتاب سيحقق أهدافه، وذلك على شرط أن ينجح في إصابتكم بالحماس الذي يخفيه الأدب المقارن، الذي قد يعني أنكم، بعد قراءة هذا الكتاب الدراسي، ستكونون راغبين في قراءة كتب أخرى حول هذا الفرع المعرفي.

بالنسبة إلينا، الحماس هو مجموعة من ثلاثة عوامل على الأقل – تجربة القارئ العادي، والحماس حول التنويع الإنساني، وإغراء المجازفة والأزمة. وفي الحقيقة، إن الأدب المقارن هو التكرار، تحت شروط صارمة منهجيا، لتجربة القارئ العادي، أي تجربة القراءة التي تعبر جميع أنواع الحدود (الدنيوية، المكانية، اللغوية، الثقافية، وغيرها) لتبني معنى يعتمد، إلى درجة كبيرة، على مقارنات مع أمور مبتدعة أخرى، سواء أكانت أدبية/ فنية أم لا.

وبالنسبة إلى التنويع الإنساني، هل يوجد برهان أكثر أهمية على إبداع البشر من عدد اللغات التي وجدت، وتوجد، وستوجد؟ مع مادة هشة ومحدودة جدا في العدد كما يبدو، خلق البشر آلاف اللغات لغايات الاتصال، ولعدم رضاهم عن

ذلك، احتفظوا بجزء من تفاعلاتهم اللغوية لتنفيذ تجارب أخرى مع اللغة. وهذا الجزء إلى درجة كبيرة هو ما ندعوه اليوم الأدب، لذلك يمكن للمرء القول إن الأدب لغة تهتم بذاتها، لغة تنعكس على إبداع اللغة. وكما أنه لا توجد مجموعة إنسانية محرومة من اللغة، كذلك لا توجد مجموعة إنسانية محرومة من الأدب، بالمعنى الذي نعطيه للكلمة اليوم. وفي الحقيقة، لقد ناقش المختصون بعلم الإشارة أن اللغات ممكنة تماما لأن جزءا منها محفوظ للتجريب اللغوي المهتم بذاته المذكور آنفا. ليس هناك أدب من دون لغة؛ لكنه حقيقي أيضا أنه ليس هناك لغة من دون أدب، أي إبداع وتفكير لفظي حول التواصل. والمتطلب الآخر لوجود اللغات، كما يقول المختصون بعلم الإشارة واللغويون، هو الاتصال، بحيث تتطور اللغات بفضل الاتصال مع اللغات الأخرى. ويتحقق هذا الاتصال حين يمزج المتحدثون اللغات، ويصبح بعض المتحدثين ماهرين في لغات عدة، ويصبح بعض المتحدثين (المترجمين) متخصصين في التوسط بين المجتمعات اللغوية. لا يمكن أن توجد لغة في فراغ لغوي أو رمزي. وهذا صحيح على حد سواء بالنسبة إلى الآداب. تتصل الآداب بالآداب الأخرى إما لأن بعض القراء وضعوها باتصال (القارئ الأدبي المزدوج أو المتعدد، المكافئ للمتحدث اللغوي المزدوج أو المتعدد)، أو أن بعض الوسطاء شجعوا عمدا مثل هذه الاتصالات (مترجمين أدبيين، على سبيل المثال). وقد شجع وعي حاد حول الآداب التي تتبادل التأثير في ظهور الأدب المقارن خلال أوائل القرن التاسع عشر بوصفه مجالا محددا للبحث. وكانت شروط ظهور هذا المجال، بالتأكيد، متحيزة ثقافيا (مع اقتصار المقارنة على الآداب في بعض اللغات الأوروبية) وقوميا (مع سعي المقارنة غالبا جدا إلى دعم دور مميز لبعض الدول بسبب صادراتها الأدبية الضخمة). لكن الحماس حول التنويع الإنساني يجب ألا يكون موقفا ساذجا. وعلى غرار التنوع الحيوي، تُعدُّ الأنظمة البيئية اللغوية في خطر أيضا. ووفقا إلى بيتر ك. أوستن وجوليا سالابانك، «هناك نحو 7 آلاف لغة محكية حول العالم؛ و[...] نصف هذه على الأقل قد لا تستمر في الوجود بعد بضعة أجيال أخرى، لأن الأولاد لا يتعلمونها بوصفها لغات أولى»(1)[*]. لذلك من السخرية أنه بينما يعلن بعض

(*) الرقم بين القوسين إحالة إلى رقم الصفحة التي ورد فيها الكلام في المصدر الأصلي، وهذه الطريقة يتبعها المؤلفون في الكتاب كله، وهي طريقة رابطة اللغة الحديثة (MLA) الأمريكية في التوثيق. [المترجم].

الباحثين أن الأدب المقارن ميت، فإن اللغات – المادة التي يصاغ منها هدف دراسة الأدب المقارن – تنقرض بنسبة خطيرة، لذلك فإن الفرع المعرفي قد يجد نفسه قريبا قد تحول إلى نوع من علم الآثار المقارن.

وأخيرا وليس آخرا، إننا نتفق مع ويليك وإيتامبل كليهما بأن الأدب المقارن في حالة أزمة، ولو لأسباب مختلفة عن أسبابهما. وفي الحقيقة، قد يقول المرء إن الأزمة كما شخصاها قد تم التغلب عليها بعد أكثر من خمسين سنة. إن استكشاف اتجاهات جديدة ومثيرة، خصوصا الدراسات الشرقية/ الغربية، قد لطف إلى حد ما التمركز الأوروبي لهذا الفرع المعرفي ورد على نقد إيتامبل. كذلك كان «المثال الجديد» في ثمانينيات القرن العشرين قد جعل من الممكن وجود تعاون مثمر بين الأدب المقارن والنظرية الأدبية، مما سبب تحسنا مميزا في منهجه ردا على نقد ويليك. لعل فهمنا للأدب المقارن بوصفه فرعا معرفيا في أزمة أقرب إلى تشارلز بيرنهايمر حين يقول: «إن الأدب المقارن مسبب للقلق» («مخاوف» 1). وبالنسبة إلينا، إن أزمة الأدب المقارن ليست سمة إيجابية ولا سلبية، لكنها ببساطة نتيجة تطوره ضمن عدم أمان وجودي، والذي سببه هدفه من الدراسة. والأدب المقارن هو الفرع المعرفي الوحيد ضمن الدراسات الأدبية الذي يعترف بالأدب من دون حدود (عمل غوته Weltliteratur (الأدب العالمي) بمعنى معين) بوصفه هدفه من البحث. وبينما يعمل التاريخ الأدبي والنقد الأدبي تقليديا ضمن حدود قومية/ لغوية من ناحية، ومن ناحية أخرى، تُعدُّ النظرية الأدبية، على الرغم من أهدافها العالمية، منحازة إلى أوروبا ووحيدة اللغة بشكل ملحوظ، يهدف الأدب المقارن إلى دراسة الأدب العالمي. لذلك فنحن نشارك في رؤية كلاوديو غيين(*) حول مهمة المقارِن بوصفها خطة مشروع.

> اكتشف المقارِن في أيامنا أن هدف بحثه يمكن ويجب أن يظهر، مثل طفل مولود جديد، من تجربته ومبادرته وخياله. عليه أن يحدد مجال البحث بين الاحتمالات الكثيرة التي يقدمها الأدب، [...] وحين يبدأ، [...] لا يستطيع المقارِن الاعتماد على بعض الحقائق المعطاة،

(*) أكاديمي إسباني مختص بالأدب المقارن. [المترجم].

> المحدودة بشكل استنتاجي. إن هدف دراسته، بالإضافة إلى تعريفه وتخطيطه، هو مجرد مشروع.
>
> (بين المعرفة 103)

إن الطبيعة الصعبة للأدب العالمي – سواء من منظور خاص بالوجود (ما الأدب العالمي؟) أو منظور معرفي (هل الأدب العالمي قابل للمعرفة؟)، الذي يضع الأدب المقارن في موقع حرج بحيث يواجه باستمرار مشكلات جديدة – تعكس الطبيعة الصعبة لمنهجه. وتوجد هناك وجهتا نظر متعارضتان في هذا الصدد. بالنسبة إلى بعض الباحثين، المقارنة مقبولة ببساطة بوصفها طريقة. وبالنسبة إلى الآخرين، مثل بنيديتو كروتشه وويليك، نظرا إلى أن طريقة المقارنة مشتركة مع فروع معرفية عدة، فهي لا تقتصر على تحديد فرع معرفي متميز. وتختلف وجهة نظرنا في أننا نرى أن المقارنة يجب فهمها من ثلاثة منظورات مختلفة – ما قبل التخصص، والتخصص، وعابر للتخصص. في «منظور ما قبل التخصص» نشير إلى حقيقة أن المقارنة هي عملية عقلية تشمل ترسيخ ترابط فكري أدنى للتناظر بين عنصرين (أو أكثر)، حيث كل من التشابهات والاختلافات محققة. والمقارنة هي فعل منطقي شكلي، وعلاقة جدلية بين طريقة تفكير مميزة (استقراء) وموقف إجمالي يبحث عما هو ثابت (استنتاج). وهي تتضمن طريقة للتعلق بالآخر، ما كان غاي جاكوا في كتابه (المقارنية) قد دعاه décentration (الإبعاد عن المركز)، أي استطلاع الحقائق وتعليق الأمن. وبتعبير «المنظور التخصصي»، نعني أن هذه الطريقة تسود في بعض فروع المعرفة (التخصصات)، مثل الأدب المقارن، وعلم اللغة المقارن، والدين المقارن، والفلسفة المقارنة، وعلم التشريح المقارن، والقانون المقارن، والسياسة المقارنة... وهلم جرا. وبتعبير «منظور عابر للتخصص»، نناقش بأن الاستكشاف المتبادل للمشكلات، المشترك بين جميع هذه الفروع المعرفية، سيكون مثمرا جدا حين يتعلق الأمر بمعالجة المشكلات المنهجية وتبني التعاون البيني في المجالات المعرفية.

على الرغم من النفي المتكرر («ما نفعله ليس مقارنة حقا»)، فإن عملنا في هذا الكتاب أقنعنا بمركزية فعل المقارنة للبحث الأدبي الدولي. هي ليست غاية

في ذاتها، ولكن باعتبارها وسيلة للاكتشاف، تمكننا المقارنة من اكتشاف العلاقات والاختلافات والأسباب الخفية، وأسئلة لم تطرح من قبل. وكلما كان مجال الأمور التي يجب ربطها عبر المقارنة أوسع، كانت النتائج أغنى.

من الجدير ملاحظته أن عدد الفروع المعرفية المقارنة أكبر في العلوم الإنسانية والاجتماعية من العلوم الأخرى، وهي حقيقة تحدد بدقة الطبيعة المتعددة الوجوه والمتباينة لإبداعات البشر، بما فيها اللغة والأدب. وعلى غرار الفروع المعرفية المقارنة الأخرى، إن نقطة البداية للأدب المقارن هي الاعتراف بأن الظاهرة التي يهدف المرء إلى توضيحها موضع إشكال. ومن جديد علينا تذكر أن غيين، بالتباين مع تعاريف أخرى للأدب المقارن، يؤكد بدقة أهمية كلمة مشكلة: «لقد كان الأدب المقارن ولايزال فرعا معرفيا فكريا تميز بخلق بعض المشكلات التي يُعدُّ الأدب المقارن الوحيد القادر على مواجهتها» (تحدي الأدب المقارن 104). وبمواجهة هذه المشكلة وبهدف حلها، يصوغ المقارن فرضية يمكن استنتاج بعض النتائج منها. تفحص هذه النتائج، بدورها، بشكل استقرائي بحيث يعمل الانتقال من الحقائق المتجانسة إلى أسبابها بطريقةِ ما دعاه تشارلز س. بيرس «الخَطْف». يشمل الخَطْف «فحص كتلة من الحقائق، والسماح لهذه الحقائق باقتراح نظرية. بهذه الطريقة، نكسب أفكارا جديدة؛ ولكن لا توجد قوة في المنطق» (بيرس، «رسالة إلى كالديروني»، مقتبسة في نيشر 178). تبين المقارنة بوصفها اختطافا أن البيانات العلمية عرضة للخطأ، لأن الاختبار التجريبي قد يثبت أن النتائج خطأ. بشكل مشابه، في حالة الأدب المقارن، الفرضية مؤقتة دائما، لأن الأدب العالمي هدف تجب معرفته.

هذا المزيج الخاص من تجربة القارئ العادي، والحماس حول التنويع الإنساني، وإغراء الأزمة، يجعل الأدب المقارن فرعا معرفيا مثيرا ومطلوبا. يوجد عالم أدبي كبير هناك، ومع أن المرء يحاول جاهدا بقدر الإمكان تعلم لغات جديدة (الحية والميتة معا) ليقرأ أعمالا أدبية بلغاتها الأصلية، فإن القدرات البشرية محدودة. وثمة حل جزئي، طبعا، هو القراءة عبر الترجمة، الأمر الذي كان يَعدّه المقارِنون كريها قبل بضع سنوات، بينما المقبول الآن بشكل عام أنه من الأفضل القراءة عبر الترجمة من غياب القراءة مطلقا، لاسيما أن الكتاب

أنفسهم يقرأون الترجمة، والترجمة تضع الآداب على اتصال. لذلك، «مع أننا لا نستطيع جعل شمسنا/ تقف بلا حراك، لكننا سنجعلها تدور»(*).

هذا الكتاب مقدمة لفرع معرفي مثير ومطلوب. وفي مجال محدود، حاولنا تقديم نظرة عامة غنية بالمعلومات للفرع المعرفي بتأكيد اتجاهات وتطبيقات جديدة. ويجب فهم صفة «جديدة» بوصفها، في آن واحد، أحدثَ الموضوعات التي ناقشها المقارِنون، وطرقا ليست مألوفة جدا في الجو الجامعي العالمي، مع أنها ليست جديدة بالمعنى السابق. ما من كتيب جديد حول الأدب المقارن نُشر بالإنجليزية في السنوات العشرين الماضية. وهناك، طبعا، عدد كبير نسبيا من الكتب المؤلفة يشارك فيها مساهمون عدة، ويناقشون مجالات خبرتهم بشكل منفصل، وهذا دليل على التعقيد المتزايد في الفرع المعرفي، ومع أنه مؤلف بالاشتراك بين ثلاثة مقارِنين، فإن هذا الكتاب يقصد تزويد القارئ برؤية متماسكة للحالة الراهنة لهذا الفرع المعرفي والتطبيقات المستقبلية. والتماسك ليس ميزته الوحيدة. فأحيانا كان يتم تقديم التناقضات والفروق الدقيقة في الهوامش، لأنه حيث لم يكن المؤلفون المشاركون على اتفاق كلي، رأينا أن هذا دليل على حيوية الفرع المعرفي وديناميكيته المتبدلة محليا، وبالتالي، ومع أن ثلاثتنا معا قرأنا وأسهمنا في جميع الفصول، فإن المسؤولية الأساسية للفصول 1, و8، و9 كانت مسؤولية فيلانويفا؛ والفصول 2، و3، و7 كانت مسؤولية دومينغيز؛ والفصول 4، و5، و6 كانت مسؤولية سوسي. وكان على دومينغيز مهمة تركيب المسودات من الثلاثة كلهم وتأليف المقدمة الحالية.

ينقسم «تقديم الأدب المقارن: اتجاهات وتطبيقات جديدة» إلى تسعة فصول. يناقش الفصل الأول موقع الأدب المقارن ضمن الدراسات الأدبية، ويتفحص بسرعةٍ تاريخ الفرع المعرفي منذ أصوله حتى الوقت الحاضر. وهو يتعلق مباشرة بالفصل التاسع، لأن الإصرار قليل التبصر حيال أزمة الفرع المعرفي تجِب إعادة معالجته ضمن أزمةٍ أكثر مدعاة للقلق، والمتعلقة بالعلوم الإنسانية عموما ودور التعليم الأدبي. ومن الواضح أن نظام همبولت(**) - كانت للتعليم الجامعي

(*) من قصيدة «إلى سيدته الخجلى» To His Coy Mistress للشاعر الإنجليزي آندرو مارفل (1621 - 1678). [المحررة].

(**) فيلهلم فون همبولت (1767 - 1835)، وإيمانويل كانت (1724 - 1804).

Humboldtian - Kantian يُستبدَل في أماكن عدة في جميع أنحاء العالم بما يمكن أن يدعوه المرء «الجامعة المشتركة»، وهي مؤسسة للتعليم العالي منظمة حول ما تصنفه الليبرالية المحدثة بأنه فروع معرفية تجلب الربح الفوري. في كل من كندا والولايات المتحدة أُغلِقت عدة أقسام للأدب المقارن. ومع ذلك، إن ما قرئ بأنه برهان آخر على موت الفرع المعرفي قد يتحول إلى فرصة فريدة للبحث عن تراكيب جديدة تجعل التعاون بين الأقسام والفروع المعرفية البينية القاعدة بدلا من الاستثناء. بين الفصلين الأول والنهائي، تعالج سبعة فصول، سبعة مفاهيم، نرى أنها معنية أكثر في الوقت الحاضر بتنظيم علمي للبحث حول تجربة القارئ العادي. ويراجع الفصل الثاني نظرية العملية الأدبية البينية. وصلتها ناجمة من ثلاثة عوامل على الأقل. أولا، يناقش التقسيم التقليدي للأدب المقارن بين مدرستين - «الفرنسية» و«الأمريكية». ثانيا، يناقش العقيدة الأساسية لهذا الفرع المعرفي، أي، على أي من جانبي الانقسام القومي/ الدولي يقف ذلك التطور الأدبي وفقا لتقسيم العمل بين الدراسة الأدبية القومية والأدب المقارن. وثالثا، يعالج الأدب العالمي بوصفه الهدف الصحيح لدراسة الأدب المقارن. يستكشف الفصل الثالث الصلات بين الأدب المقارن ودراسات إنهاء الاستعمار، وهو مجال ارتبط مباشرة بأمريكا اللاتينية، ويهدف إلى إظهار كيف أن الاستعمارية، مع أن الإمبريالية والاستعمارية ربما انتهتا بوصفهما نظاما سياسيا، لاتزال نشيطة بوصفها الطريقة الأكثر انتشارا للهيمنة عبر عالمنا. ومع أن بعض بيانات مفكري إنهاء الاستعمار قابلة للجدل، نناقش بأن دراسات إنهاء الاستعمار تمثل إسهاما ثمينا لمواصلة عملية التغلب على المركزية الأوروبية في الأدب المقارن. ومن نظرية الأدبي البيني، التي ترى الأدب العالمي هدفا بحثيا للأدب المقارن، ودراسات إنهاء الاستعمار، التي تتحدى المفهوم الغربي للأدب، يتبع الفصل الرابع، الذي نناقش فيه مفهوم الأدب العالمي بعناية، بما في ذلك الاهتمام المتجدد بالأدب العالمي خلال السنوات العشر الماضية، وإعادة ظهوره إما على شكل مثال جديد للأدب المقارن أو حتى بوصفه فرعا معرفيا جديدا. وفي الحقيقة، إن ما لا ريب فيه هو أن اهتمامنا بالأدب، سواء القريب أو البعيد ثقافيا، موضوعي. إذا كان الأدب استعمالا للغة يدل على إبداع البشر، فإن إبداعه يرتبط بشكل وثيق مع هدف التغلب على فَنائنا. يتحدث الأدب عن

الموضوعات التي تتعلق بنا كبشر عبر الزمان والمكان، الوسيلة الأكثر كمالا للإصغاء إلى موتى منذ زمن طويل، إلى اللغات التي أصبحت منقرضة، إلى عوالم لم تعد موجودة، وأخيرا وليس آخرا، إلى آراء بعيدة تتحدانا وتغنينا في آن واحد. هذا ما يهدف الفصل الخامس إلى تقديمه. والفصل السادس مكرس للترجمة، الوسيلة التي تنتشر من خلالها الأعمال الأدبية عبر الزمان والمكان، وتتواصل الآداب، ويقرأ الكتّاب، مثل القراء العاديين الآخرين، ويدربون أنفسهم حتى. وحالما تصبح لدينا صورة أوضح لهذه الشبكة الأدبية البينية الضخمة، يناقش الفصل السابع إمكانية بناء تواريخ أدبية عالمية. فقد أصبح التاريخ الأدبي المقارن المجال الأكثر تجريبية ضمن الفرع المعرفي خلال العقود الثلاثة الماضية، ويستحق المناقشة بالتفصيل بسبب علاقة وجهة نظره البديلة حول الأدب عبر الزمان بالتباين مع التقييد الأنموذجي وفقا للخطوط القومية. ويستكشف الفصل الثامن المحور الفني البيني للأدب المقارن، الذي أسهم، على الرغم من حسبانه جديدا بتعريف ريماك، في تطوير الفرع المعرفي منذ تأسيسه في القرن التاسع عشر. يتبع قسمان بعد الفصل التاسع – مَسرد بالمصطلحات الأساسية للأدب المقارن، وقائمة لقراءة إضافية.

من الواضح أن الكثير من المحتويات الأخرى كان يمكن تضمينها. لكن هذا كتيب تمهيدي يهدف إلى تزويد طلاب الشهادة الجامعية والماجستير الذين ليست لديهم معرفة سابقة بالأدب المقارن (أو أن معرفتهم محدودة في أحسن الأحوال)، بالإضافة إلى أي قارئ مهتم بالموضوع، بمقاربة واضحة ومختصرة لهذا الفرع المعرفي الذي يمكن قراءته بسهولة خلال حلقة دراسية نموذجية لفصل واحد. سيحقق هذا الكتاب أهدافه فقط إذا نجح في إظهار أن الأدب المقارن لم يمت، وأن المقارنات ليست كريهة، على الرغم من جون ليدغيت(*). وإن كان المقصود بكلمة «كريهة» أن المقارنات تؤدي إلى مشكلات (بتقدير غَبين)، فإننا في هذه الحالة نوافق في الحقيقة على أن المقارنات كريهة ورائحتها فائحة - كما يعبر عنها دوغبيري(**) في مسرحية «جعجعة بلا طِحن».

(*) شاعر وراهب إنجليزي (نحو 1370 – 1451).

(**) شخصية أبدعها شكسبير في مسرحيته الكوميدية «جعجعة بلا طِحن» التي يُعتقد أنها كُتبت بين العامين 1598 - 1599. [المترجم].

كلمة شكر

إن المؤلفين مدينون خصوصا لمجموعتين من الناس: زملائنا في المهنة، وطلابنا. بالنسبة إلى المجموعة الأولى، تبرز ثلاثة منتديات – جمعية الأدب المقارن الأمريكية، والجمعية الإسبانية للأدب العام والمقارنSociedad Española de Literatura General y Comparada، وجمعية الأدب المقارن الدولية. ويستحق المكافأة على حد سواء الجو الثقافي للأكاديمية الأوروبية، وجمعية ستوكهولم للتاريخ الأدبي العالمي، بالإضافة إلى اتحاد هرمس للدراسات الأدبية والثقافية(*). أما بالنسبة إلى الطلاب، فإن حماسهم ومشاركتهم في حلقاتنا الدراسية للدرجة الجامعية الأولى والماجستير والدكتوراه – من المقررات المسحية حول الأدب العالمي ما قبل العصر الحديث والمقررات التمهيدية، إلى الأدب المقارن، إلى حلقات البحث الدراسية المنفردة حول الأدب الأوروبي المقارن، والأدب والسينما - هما تحدٍّ ممتع مستمر. وقد منحتنا محررتنا، روث مودي، التشجيع والصبر كلما اقتضت الحاجة. وأخيرا وليس آخرا، كان كل من النشاطات والتمويل من كرسي جين مونيت «ثقافة التكامل الأوروبي» (الرقم 528689) ذا أهمية أساسية.

(*) اتحاد يضم المدارس على مستوى الدكتوراه في معظم بلدان أوروبا الغربية والولايات المتحدة، ويهدف إلى تعميق فهم الحضور الأوروبي في الأدب والفن والثقافة في عصر العولمة، ولتعزيز الأفكار المشتركة في حقلي الأدب والدراسات الثقافية، لاستكشاف التغيرات في نقد الذات الأوروبية ومعرفتها عبر الثقافات خارج أوروبا، ولتطوير التعاون بين الأوساط البحثية الأوروبية وغير الأوروبية. [المترجم].

الأدب المقـارن ومسـتقبل الدراسات الأدبية

قبل مناقشة حقيقة الأدب المقارن، يجب ترسيخ إمكانيتها. إن الأساس الأول لإمكانيتها هو حقيقة أن البشر، من أي زمان وبلاد وثقافة، قد استعملوا اللغة. لكن اللغة: ماذا تكون؟

تجدر ملاحظة الفارق الوارد في الفرنسية بين التعبيرين langage و langue، اللذين يترجمان كلاهما إلى الكلمة الإنجليزية الوحيدة، Language «لغة». هذا الفارق لا يحصل في جميع اللغات. يوضح فردينان دو سوسير هذا في نصه التأسيسي حول علم اللغة الحديث، Cours de linguistique généerale «منهاج في اللسانيات العامة» (الذي نشره طلابه من ملحوظاتهم في العام 1916).

إن اللغة langage مَلَكَة فطرية يمتلكها جميع البشر بفضل تشكيلهم التشريحي والعصبي. ولم يكن هناك قطُّ مجتمع بشري

ربما، أكثر من أي وقت مضى، يتطلب كسب معرفة معمقة للظاهرة الأدبية منظورا مقارنا، منظورا يمكن تحقيقه فقط مع استشراف وموقف ومنهجية فرع معرفي جامعي ظل مستمرا طوال قرنين تحت اسم الأدب المقارن.

مكون من أفراد من دون القدرة على التواصل. ولكن كي تتحقق الإمكانية اللغوية بالكامل، فإن وجود langue ضروري أيضا. ويمكن تعريف هذا بأنه تجمع أعراف تبناها الجسم الاجتماعي الذي يسمح بتمرين الملكة اللغوية لدى كل فرد: «لغة»، بمعنى أننا نتحدث عن الإنجليزية أو الصينية أو أحد تنوعات لغة الإشارة بوصفها «لغة».

وهكذا نجابه نظاما معقدا، يتطلب تبصرات علم الأحياء وعلم الاجتماع وعلم النفس لحله. وتبدو اللغة خارقة تقريبا، وقبل كل شيء، عادلة وديموقراطية أصلا، لأن أحدا لا يفتقر إلى المشاركة فيها. ومن ناحية أخرى، إن التعبيرات الأسمى في اللغة البشرية هي مجال أولئك الموهوبين بإدراك واقتدار متميزين، والذين ينتجون اللغة على شكل فن، بهدف إعطاء «إحساس أنقى بكلمات القبيلة» "un sens plus pur aux mots de la tribu" استشهادا بقصيدة مالارميه الشهيرة «قبر إدغار بو» Le Tombeau d'Edgar Poe إذا كانت اللغة مَلَكَة عالمية، كذلك يكون تعبيرها على شكل فن. ومنذ القرن الثامن عشر، وصف العالَم الأوروبي هذا التعبير بصفة أدب[1].

إن اللغة والشعر حجتان قويتان على وجود حالة إنسانية عالمية. وإلى درجة كبيرة، إن كلا من غوته ومؤسسي الأدب المقارن Littérature comparée هم ممثلو روح عقلية التنوير، التي ألهمت، بين إنجازات أخرى، الاعتراف بحقوق الإنسان العالمية. يعبر الأدب عن عناصر التجربة الإنسانية الأكثر عمقا ودواما وعالمية، تلك التي تنجو من خاصية العواطف والمشاعر الفردية. ويصح الشيء نفسه على الحقيقة التي تحيط بنا، بعناصرها الأساسية الأربعة الثابتة أيضا (التراب والماء والهواء والنار). إذا كانت القاعدة الأساسية لجميع الفنون هي التقليد، كما حدس أرسطو، فإن البشر هم بشكل أساسي مخلوقات مقلدة (فن الشعر 1447 أ 12-16 و1448 ب 4-8) [2]. ولإرضاء دوافعنا للتقليد، لدينا الفنون. إن جميع الفنون تتسم بالمحاكاة، وهدفها هو نفسه: الحقيقة البشرية والطبيعية. لكن كل فن يستمر في عمله بأدوات مختلفة. والفن الذي يحاكي بالكلمات هو الذي ليس له لدى أرسطو اسم معين (فن الشعر 1447 ب9)، لكنه يخصص له كتابه «فن الشعر»، العمل الأول في النظرية الأدبية.

يخبرنا يوهان بيتر إيكرمان أنه في مايو 1827 استقبل غوته في بيته العالم الفرنسي الضليع جان جاك أمبير، وأنهما تحدثا مطولا عن الأدب. وقبل ذلك ببضعة شهور صاغ الكاتب الألماني أفكاره حول الأدب القومي، الذي لم يَعد بالنسبة إليه امتيازا ذا صلة، مفسحا المجال أمام «الأدب العالمي» Weltliteratur المتعدد الثقافات. وفي الحقيقة، بين العامين 1827 و1831 ذكر غوته مرات عدة مفهوم Weltliteratur الذي دعاه أحيانا باسم «الأدب العالمي الكوني»، أو «الأدب العالمي العام». وفي مناسبة أخرى يشير إلى «الأدب الأوروبي، العالمي، بكلمات أخرى». (غوته، «حول الأدب العالمي» 14)[3].

ينتمي أمبير، من جهته، إلى حلقة المؤسسين الفرنسيين للفرع المعرفي الجديد Littérature compare (الأدب المقارن)، الذي كان يتشكل في السنوات 1815-1830 تحت تأثير آبل فرانسوا فيلمان، وكان لدينا، عندئذ، في بداية القرن التاسع عشر، مفهومان - الأدب العالمي والأدب المقارن - اللذان يرتبطان بشكل وثيق جدا.

أول هذين المفهومين، «الأدب العالمي» Weltliteratur هو جزء من الرؤية التنبئية لشاعر استعمل هذا التعبير لتعريف مجال جديد، أدب بلا حدود. وسيكون هذا هدف فرع معرفي جديد، يستند إلى طريقة المقارنة، التي كانت في ذلك الوقت تتقدم في مجالات علمية مختلفة، من علم الأجناس البشرية المقارن لفيلهلم فون همبولت، الذي يعود تاريخه إلى العام 1795، إلى علم التشريح المقارن لجورج كوفييه (1800-1805)، إلى علم الأجنة لجان جاك م. س. ف. كوست، إلى علم اللغة المقارن لفرانز بوب، فريدريك دييز، أوغست شلايشر، كريستيان راسك، أو أ. و. شليغل.

بعد قرنين تقريبا، اكتسب مفهوم Weltliteratur (الأدب العالمي) أهمية متجددة. وروجع محتواه على نحو دوري. يصرّ ديفيد دامروش («ما الأدب العالمي؟» 15) على أن التعبير لا يشير إلى مكتبة مشوشة من أعمال ذات مصادر متنوعة، ولكن إلى شبكة وظيفية، تأسست ضمن سياق نظام عالمي. وتعريفه ثلاثي الأوجه (281): الأدب العالمي بوصفه «انحرافا إيجازيا للآداب القومية»، وبوصفه «كتابة تكتسب بالترجمة»، وبوصفه «ليس مجموعة معيارية من النصوص، بل أسلوب للقراءة، شكل من انشغال منفصل بعوالم خارج مكاننا وزماننا».

إن مفهوم «النظام الأدبي» تكاملي برأي دامروش. وهذا المفهوم متضمن في فكر ت. س. إليوت، ونظرية ديونيز دوريشين حول العمليات الأدبية البينية (انظر الفصل الثاني)، وعمل كلاوديو غيين المبكر(«الأدب بوصفه نظاما»"Literatura como sistema")، و«المثال الجديد» للأدب المقارن الذي سنشير إليه بتفصيل أكبر في مرحلة تالية في هذا الفصل الأول. وبالنسبة إلى دامروش («ما الأدب العالمي»؟ 173)، أيضا، فإن «العمل له حياة فعالة فحسب بوصفه أدبا عالميا كلما وحيثما وُجد بشكل نشيط ضمن نظام أدبي خارج نظام ثقافته الأصلية».

إن الروح التي حركت ولادة المقارنة، والتي تبقى لدى الذين يمارسونها اليوم، هي نفسها التي يصفها ت. س. إليوت في عمله المشهور «التقليد والموهبة الفردية» (1920). ووفقا لخريج هارفارد هذا - ويجب أن نتذكر أن هارفارد كانت جامعة رائدة في دراسة الأدب المقارن - يتشكل نظام مثالي من مجموع الأعمال التي كُتبت، نظام يعدل جزئيا مع ظهور كل عمل جديد[4]. ولا تتغير أهمية كل عمل في النظام المثالي بإضافة كل نص جديد فحسب، ولكن كذلك أهمية المجموع المثالي الذي تشكله. يؤثر الماضي في حاضر الأدب، لكن الحاضر يؤثر في الماضي أيضا (انظر المقدمة). إذا كانت هذه هي الحالة من ناحية الزمان، فهي صحيحة أيضا من ناحية المكان. ومن السخف الاعتقاد بأن الأدب المكتوب بلغة أو ثقافة معينة يوجد في فراغ مكتف ذاتيا. إن كلاسيكيات الثقافة اليونانية - الرومانية، والصينية، والعربية، بشكل لا يقل عن أعمال معاصرة في لغات وجنسيات متنوعة، كلها تسهم في خلق كل نتاج أدبي فردي، والذي يمكن فهمه وهو من خلال المقارنة فقط.

دراسة الأدب

تتشكل الدراسة الأدبية باندماج أربعة فروع معرفية متميزة وتشاركها: فن الشعر أو النظرية الأدبية، والنقد الأدبي، والتاريخ الأدبي، والأدب المقارن. غير أن التاريخ الأدبي كان هو المفهوم المهيمن خلال الـ 150 سنة الماضية - تراث الرومانتيكية الألمانية ودورها في ظهور مفهوم الدولة القومية.

الحقيقة المتناقضة للمسألة هي أن القومية الأدبية تتيح وتحدد في آن واحد ممارسة الأدب المقارن. لقد اصطدم التاريخ الأدبي بوصفه فرعا معرفيا مع

مفاهيم سابقة لم تميز بين الآداب وفقا للغات التي كتبت فيها، لكنها افترضت وجود استمرارية أدبية تُفهم الأعمال فيها وفق الأنظمة فوق القومية لفن الشعر والخطابة. من هذا المنظور كان هناك ببساطة الأدب، الذي اتخذ مظاهر مختلفة في رموز لغوية مختلفة، لكنه كان ينتمي إلى بلاد مشتركة واحدة، عالم شعري أدبي حيث الخطابة وفن الشعر، على رغم نشوئهما في اليونان وروما، أسسا تقليدا لا يتقيد بأي ثقافة وطنية وحيدة. وكما يعلق غيين، «إن الوحدة الشعرية منتصرة دائما على تنوع الشعر» («تحدي الأدب المقارن» 25).

حالما انتهت سيطرة هذا المفهوم في بداية القرن التاسع عشر، استعاد الأدب المقارن استمراريته، ولكن في هذه المرة من منظور لا يستند إلى «عموميات أدبية» بل من خلال «الخصوصيات الأدبية» لكل لغة كما تميزت في تعبيرها الفني، ومن خلال مقارنة وتقويم هذه التوضيحات المختلفة وفق تشابهاتها واختلافاتها.

ضمن مجموع «العلوم الأدبية» - تعبير مشتق من «علم الأدب» Literaturwissenschaft الألماني – يُعدُّ الأدب المقارن أحد مفاهيم أساسية أربعة للظاهرة الأدبية. وترتبط هذه المفاهيم في ترتيب زمني واضح. يحلل المفهوم الأول النصوص وُيقوّمها، وهو ميل واضح في النقد الأدبي من مرحلة ما قبل سقراط. حالما تُنفَّذ هذه العملية على مقياس عريض بشكل كاف، تظهر تشابهات عميقة بين النصوص المختلفة. وبذلك يبرز الدافع للتعميم وتلخيص القوانين - وهو ما يمكن أن نسميه القفزة النظرية. وحين تبدأ ثقافة معينة بتبني إحساس تاريخي بنفسها، خصوصا مع تطوير إحساس بالأممية، يتقدم التاريخ الأدبي. ويظهر الأدب المقارن حين يبدأ التاريخ الأدبي لأمم بالظهور محددا أو ناقصا: فهو يَعدُّ التاريخ الأدبي القومي عنصرا ضمن تاريخ أدبي جمعي.

أكد إيوجينيو كوشيريو أن اللغوي الجيد يجب أن يكون في آن واحد عالم نبات وبستانيا، منظرا وممارسا، باحثا مصمما عن بيانات متماسكة لكنه منتبه أيضا إلى الثوابت التي تؤسس لها. والأمر نفسه يصح في دراسة الأدب: يجب أن نكون منتبهين إلى تفاصيل نص معطى، وأن نكون قادرين أيضا على رؤيتها في السياق، كي نلتقط منها معاني أغنى. تتطلب دراسة الأدب انسجاما متوازنا وخصبا لهذه المفاهيم الأربعة. لا يمكن لنقد أدبي، ولا لنظرية أدبية عندئذ، الانفصال عن المفاهيم المقارنة

والتاريخية. والنظرية الأدبية التي لا تستند إلى نقد تحليلي تطور بما فيه الكفاية ستكون نظرية ضعيفة؛ وستكون ضعيفة على حد سواء إذا لم تأخذ في الحسبان بما فيه الكفاية النظرة التاريخية الشاملة. على أي حال، إن ما يوجده الأدب المقارن هو مقاربة مقارِنة ضرورية جدا، والتي، حين تحلل التسلسل التاريخي للإنتاج الأدبي إلى مناطق لغوية مختلفة، تسمح بتجاورها. وما يمنحنا إياه الأدب المقارن في النهاية هو إقرار الاستنتاجات التي تقترحها المجالات الثلاثة الأخرى للعلم الأدبي. وهو يدعم فرضيات النظرية الأدبية كلما طابق الثوابت أو القوانين العامة الشائعة في التقاليد المتنوعة. وهو يمنح التاريخ الأدبي لأمة أو لغة محددة صدى أعمق في قدرتها على مقارنة تقليد معين مع التقاليد الأخرى. وهو يغني النقد الأدبي، ويزوده بنظرة شاملة واسعة يُحسِّن بها أدواته.

الأصول

كان الأدب المقارن يُعدُّ شكلا مختلفا للتاريخ الأدبي منذ ترسيخه في عشرينيات وثلاثينيات القرن التاسع عشر، بعد تشكيله الأولي في عمل الرواد مثل اليسوعي الإسباني، خوان أندريس، مؤلف الكتاب التأسيسي «الأصل، والتقدم، والحالة الراهنة للأدب كله» 1782 - 1799، Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura والذي خطط غوته لزيارته خلال منفى أندريس في مانتوا (1-8 داهن، ودومينغيز وتومسين).

مؤسسو الأدب المقارن فرنسيون، منهم شخصيات مهمة مثل فيلمان المذكور آنفا، الذي نشر بعد محاضراته الأولى من 1816-1826، بين 1828 و1849، مقررات تعليمية حول الأدب الفرنسي أسس فيها مقارنات بين المؤلفين والحركات في آداب أخرى، وهو الذي استخدم تعبير «الأدب المقارن» «Litterature comparée»[5]. ولكن في كتاباته الأولى ظهرت بدايات ثنائية من المهم ملاحظتها. وسبق أن أشرنا إلى العلاقة الوثيقة بين الأدب المقارن والتاريخ الأدبي. غير أن فيلمان يصرح في المقدمة التحريرية للمجلد الثاني من عمله «صورة الأدب في القرن الثامن عشر» Tableau de la littérature au XVIIIe siècle (1827-1828) بأن «هذه الدراسة المقارنة للآداب» هي فلسفة النقد. وهذا هو المكافئ لنظريتنا الأدبية، أي استمرار

ما بدأه أرسطو: فن الشعر، ويشتمل على صياغة المبادئ الأساسية التي هي أساس الظواهر الأدبية.

التعريف والحالة المثالية

إن تعاريف الأدب المقارن متعددة، وتضاعفها لم يتوقف منذ أن افتتح فرناند بالدنسبرغيه في العام 1921 «مجلة الأدب المقارن» Revue de Littérature Comparée باستفسار عن «الاسم والشيء» "le mot et la chose".

لكن اقتراح هنري هـ. هـ. ريماك، الذي اعتبره رولان مورتييه (12) في المؤتمر التاسع (1979) لرابطة الأدب المقارن الدولية (AILC/ICLA) «أفضل تعريف للأدب المقارن»، لا يزال يمتلك الصلاحية:

> إن الأدب المقارن هو دراسة الأدب خارج حدود بلد معين ودراسة العلاقات بين الأدب من جهة ومجالات أخرى من المعرفة والاعتقاد مثل الفنون (الجميلة)، والفلسفة، والتاريخ، والعلوم الاجتماعية، العلوم، والدين، وغير ذلك من جهة أخرى. وباختصار، هو مقارنة أدب معين بأدب آخر أو آداب أخرى، ومقارنة الأدب بمجالات أخرى من التعبير الإنساني.
>
> (ريماك، «الأدب المقارن» 3)

إن جوهر هذا التعريف أيضا يقع في قلب ما يراه أ. أوين ألدردج (1) بأنه خصوصية الأدب المقارن: «يمكن النظر إلى أن الأدب المقارن هو دراسة أي ظاهرة أدبية من منظور أكثر من أدب قومي أو بالارتباط مع فرع أو حتى عدة فروع معرفية فكرية أخرى».

باعتباره أحدث الفروع المعرفية المخصصة لدراسة الأدب، فإن الأدب المقارن كان حساسا للتحديات والتناقضات التي تواجه البحث التاريخي، المستمد من تطور الفكر والأيديولوجيا والثقافة في الحداثة وما بعد الحداثة، لكنه خاضع أيضا بشكل جوهري للتوترات التي يصعب التغلب عليها. ونحن نشير إلى حقيقة أن الأدب المقارن يتضمن أساسا مكونات مثالية معينة، ولدت من سعة المجال الذي يحاول تغطيته والتقييدات البشرية الطبيعية لبعضنا الذين يتخذون من هذا الفرع المعرفي مهنة لهم.

صحيح أن بعض المقارِنين، بسبب أصولهم العائلية أو الجغرافية، تميزوا باتساع مجالهم. كان هوغو ملتزل دو لومنيتز، مؤسس أول مجلة في هذا المجال في العام 1877-1879، هنغاريا ناطقا بالألمانية عاش في ترانسلفانيا بصفة مواطن في الإمبراطورية النمساوية الهنغارية، وتدرب في هايدلبرغ وعَلَّمَ في جامعة فرانز – جوزيف Franz-Joseph Universitat في مدينة كلوج نابوكا. كذلك فإن المظاهر الدولية، متكررة بين المقارِنين الكبار. وقد نذكر لويس بيتز بوصفه مثالا دلاليا، فقد كان من سكان نيويورك من أبوين ألمانيين، درس وعلم في زيوريخ، بالإضافة إلى إدوارد و. سعيد (خارج المكان)، وهو فلسطيني ولد في القدس في العام 1935 وانتقل لاحقا مع عائلته إلى لبنان، ومن هناك إلى مصر في العام 1948، ودرس في برينستون وهارفارد قبل تعليمه الأدب الإنجليزي والمقارن في كولومبيا.

غير أن القصور حتى عند هؤلاء الأشخاص الموهوبين بيّن. لقد صاغ ملتزل، على سبيل المثال، أدبه العالمي Weltliteratur على شكل عشري اللغة Dekaglottismus، يشتمل على الألمانية والإنجليزية والإسبانية والهولندية والهنغارية والآيسلندية والإيطالية والبرتغالية والسويدية والفرنسية، بالإضافة إلى اللغة اللاتينية. فبالإضافة إلى الحذف الواضح لليونانية والعربية، فإن جميع اللغات الشرقية والأفريقية مستثناة، وكذلك بعض اللغات الأوروبية ذات التراث الأدبي الثري. (استثنى ملتزل الروسية عمدا استنكارا للرقابة القيصرية.) وعمليا، كانت (العشرية اللغوية) "decaglottism" في المجلة التي أسسها، (أعمال مقارنة الآداب كلها) Acta Comparationis Litterarum Universarum، ظاهرية أكثر مما هي حقيقية. وبحساب النسبة المئوية، كانت اللغات السائدة خلال سنواتها الإحدى عشرة هي الهنغارية والألمانية، وقد كتبت نصف المقالات تقريبا باللغة الثانية.

دافع ملتزل عن «مبدئه حول تعدد اللغات» ضد «مبدأ الترجمة»، مصرا على «أن المقارنة الحقيقية ممكنة فقط حين تكون أهداف مقارنتنا ماثلة أمامنا بشكلها الأصلي»(20). ويمكن لهذا الطموح نحو الأصالة أن يشكل هالة المقارِنين «الحقيقيين» وصولا إلى النقاش المعاصر. وعلى نحو ما، شكل الأدب المقارن منذ

بداياته احتياطي باحثي الدراسات الأدبية: مجالا محددا، يُنظر إليه على أنه مكان حيث يمكن للسعداء القلائل، القادرين على إتقان تنوع واسع من اللغات والمنفتحين على أكثر الآفاق عالمية، أن يظهروا تألقهم. ولكن حتى بالنسبة إلى أكثر المقارِنين موهبة تظل متطلبات الأدب المقارن مثالية بعيدة المنال دائما، تتضمن في الحقيقة إتقان جميع الآداب واللغات التاريخية والمعاصرة.

كان الأدب المقارن، لأسباب معينة، قد اتهم بالنخبوية والمركزية الأوروبية. وبالإضافة إلى ذلك، بوصفه فرعا معرفيا، فقد أقلق منذ بداياته المدافعين المحترفين عن التواريخ الأدبية القومية، خصوصا حين تطلعت المقارنة إلى مرتبة فرع معرفي مستقل ورفيع المستوى. ونتيجة ذلك كان على المقارِنين الدفاع عن أنفسهم دائما ضد عداوة زملاء في فروع معرفية ذات علاقة، وضد أشكال أحادية اللغة أو أحادية السبب للتاريخ التي حاولت بشكل مستمر التأثير في تطوره، وضد قابلية الفرع المعرفي نفسه للاختراق المنهجي والفكري، التي جعلته عرضة لأنماط وأمثلة عابرة في الدراسات الأدبية والإنسانية.

كان الأدب المقارن دائما يميل نحو التاريخ، لكنه في الوقت نفسه، منذ بداياته، كانت لديه إمكانية الإسهاب النظري، الذي أدى بمرور الوقت، إلى تطوير توجهين. الأول، زمنيا، يتميز بتأكيد تاريخي بشكل أساسي، ويولي اهتماما أكثر إلى «الروابط الواقعية» rapports de fait وإلى العلاقات المباشرة والسببية بين الأعمال والمؤلفين، وإلى انتشار المدارس والأجناس الأدبية والميول والأساليب والموضوعات، وغيرها؛ بينما يميل الثاني أكثر نحو النظرية.

طوال أكثر من قرن رأى التوجه الأول، المستمد من الفلسفة الوضعية، أن الهدف الأساسي لدراسة انتقال الموضوعات (انظر تروسون)، الموتيفات (الدلالات) والشخصيات والمدارس وغيرها من دولة إلى أخرى، أو بدقة أكثر، من لغة إلى أخرى، وهي مقاربات جعلته هدفا للسخرية باعتباره دراسة لـ«التجارة الدولية للآداب». والنموذج، في هذه الحالة، هو أطروحات دكتوراه مثل عمل فرناند بالدنسبرغيه «غوته في فرنسا» Goethe en France في العام 1904، الذي تلاه عمل ج. م. كاريه «غوته في إنجلترا» Goethe en Angleterre في العام 1920، أو عمل روبير باجارد «غوته في إسبانيا» Goethe en Espagne في العام 1958.

مقابل هذا، يهتم التوجه الآخر قبل كل شيء بالتقاربات، من دون البحث بالضرورة عن علاقات سببية. يجيب هذا المفهوم عن الأسئلة التي يثيرها تعدد المصادر، حقيقة وجود تعبيرات أدبية مماثلة بشكل استثنائي في الأجزاء البعيدة من العالم لا نتمكن بالضرورة من تأكيد علاقة مباشرة بينها.

حين سُئل وليم فوكنر، على سبيل المثال، حول تأثير جيمز جويس في كتاباته، وهو سؤال بدهي لأن تقنيته القصصية تبدو مشابهة جدا لتلك التي ابتدعها جويس في رواية «يوليسيس» وفي رواية «يقظة فينيغان»، كان رده الاعتراف بالتشابهات بين الأعمال، ولكن مع الاحتجاج بأنه حقق أسلوبه هذا قبل أن يقرأ جويس. ويكمن الدليل، وفقا لفوكنر، في حقيقة أنه «لا بد من وجود نوع من غبار طلع للأفكار يعوم في الهواء، يُخصِّب العقول التي لم تقم باتصال مباشر بشكل مشابه هنا وهناك» (مقتبس في فيلانويفا 7؛ انظر فيلانويفا للمناقشة).

أو لنفكر بموتيفة «الازدواج» الموجودة في الخرافات والأساطير في جميع أنحاء العالم. إن بروزها المفاجئ بين أوائل ومنتصف القرن التاسع عشر (هوفمان، بو، بودلير، دوستويفسكي. وهلم جرا) يمكن توثيقه باقتفاء أثر صلات التأثير الذي يربط هؤلاء وغيرهم من الكتاب، ولكن لتوضيحها أو تحديد موقعها، من الضروري استحضار أنواع أخرى من الأسباب: تجربة المدن الكبيرة الحديثة، والحساسية نحو النفاق، الخاطبات الجديدة لكل من النزعتين الفردانية والجماعية، على سبيل المثال. إن «التأثيرات» و«التناظرات» هي بمنزلة فرضيات تساعدنا على اكتساب الفهم؛ ولا شأن لها في التحول إلى عقائد خاصة.

التقلبات التاريخية

كما أشرنا سابقا، منذ بداياته الأولية من السهل إدراك علاقة مباشرة جدا بين تقلبات تاريخنا القريب جدا وتطور الأدب المقارن. فمن منتصف القرن التاسع عشر يعتمد نمو الأدب المقارن على إنجازات فردية. وبعد عمل ملتزل وبعض رواد القرن الثامن عشر المهمين مثل خوان أندريس، عنون لوي بنلوس في العام 1849 خطابه الافتتاحي لجامعة ديجون «مقدمة لتاريخ الآداب المقارن»، «Introduction à l'histoire comparee des literatures» وفي العام 1886

نشر إيرلندي يقيم في أوكلاند، وهو هتشيسون ماكاولي بوسنيت، أول كتاب دراسي مخصص على نحو محدد لدراسة الأدب المقارن، ويسعى إلى تأطير هذا الفرع المعرفي الناشئ وفق مذهب التطور لدى تايلور أو سبنسر(*).

لكن القرن العشرين سيكون الزمن الأهم لترسيخ الأدب المقارن. ففي هذه اللحظة لن يصبح الأدب المقارن موضوعا يُدرَّس ضمن الجامعات فحسب، لكنه يبرز أيضا على نحو مؤسساتي في أثناء نشوء روابط قومية ودولية. لكن المهم جدا أيضا هو السياق التاريخي هنا لأن الفكرة، بعد الحرب العالمية الأولى ومعاهدة فرساي، نمت فكرة بأن النزاع يمكن تفاديه عبر فهم أكبر بين الأمم؛ وقد كان الفهم الثقافي والفني المتبادلان يُعدَّان أساسيين في هذا المسعى.

يمكننا أن نوثق هذا الانفتاح ضمن الحاجة إلى تفاهم بين الثقافات من خلال أعمال بعض المقارِنين بين الحربين، مثل ألبرت ليون غيرارد، الذي كان ناشطا مؤيدا للحكومة العالمية. ويتضمن الكتّاب المميزون الذين سعوا إلى هذه المثالية رجالا مثل رومان رولان، توماس مان، هاينريش مان، والكثير من الكتّاب الموالين للمعسكر السوفييتي[6]. ولكن في ثلاثينيات القرن العشرين على الأقل لم يكن صدى هذه المبادرات من نخبة صغيرة يتردد بين الجمهور الأوسع، حيث كانت تسيطر برامج القوميين. وكانت بعض المنظمات شبه الأكاديمية نشيطة مثل «مركز التوليف» Centre de synthèse بقيادة هنري بير، أو «كلية علم الاجتماع» Collège de sociologic، أو تحالفات الكتّاب اليساريين التي قادها في أغلب الأحيان الاتحاد السوفييتي، لكنها لم تغرس جذورا مؤسساتية. وكانت تعبيرات هذه الفكرة حول «التفاهم الدولي» ستتأسس وتصبح متداولة بعد الحرب العالمية الثانية ضمن منظمة اليونسكو والهيئات المتعلقة بها فحسب. وبين الحربين، كانت تقاليد «علم نفس الشعوب» Volkerpsychologie حية وبحالة جيدة. وفي الحقيقة لم يصبح الأدب المقارن متماسكا على نحو مؤسساتي إلا بعد الحرب العالمية الثانية. تدرب إرنست روبرت كورتيوس وليو سبيتزر وإريك أورباخ بصفة طلاب دراسات الرومانسية؛ وكان تشارلز دو بوس وريمون فرنانديز ناقدين يكتبان للمجلات. وبين الكتّاب، بتناقض كثير: كان عزرا باوند، الذي كان عالميا في أحكامه الأدبية، ملتزما

(*) إدوارد تايلور (1832 – 1917)، الأنثروبولوجي الإنجليزي؛ هربرت سبنسر (1820 – 1903) الفيلسوف الإنجليزي.

سياسيا بفاشية موسوليني، أما إليوت، الذي آمن بتوصيل «عقل أوروبا» فقد انتقل من التعاطف مع شارل موراس(*) إلى شكل من المحافظة المسيحية.

أوقفت الحرب العالمية الثانية تقدم الأدب المقارن بشكل مؤقت. وجلبت الحرب قدرا كبيرا من المقارنات القومية الأنانية، بقصد إظهار البلاد منتصرة على منافسيها الفكريين. وكان على المرء أن يغوص فقط في المجلات الأدبية آنذاك لرؤية «الروح الألمانية»، l'esprit germanique و«الروح الفرنسية»der franzozische Geist وغيرهما مجسدة في ممثلي التاريخ. وهذه التجسيدات مقارنة دائما - الروح الألمانية توجد مقابل العقلانية الفرنسية، الأنجلوسكسونية عمليا، أو أيما فكرة شائعة أخرى سائدة. غير أن هذه المقارنات الهادفة إلى دعم هوية أساسية عقيمة بطبيعتها. وقد تعلم بعض الناس هذا حتى من دون الحاجة إلى خوض حرب رهيبة.

ولكن في الولايات المتحدة، بسبب ماضي البلاد الانعزالي والميل إلى «تنظيف» المهاجرين من ماضي بلادهم القديمة، جلبت الحرب العالمية الثانية موجة جديدة من الاهتمام بالاختلافات الثقافية التي يمكن تغذيتها من خلال توسع الجامعات، كما يذكرنا روبرت ج. كليمنتس في بحثه حول تطوير الدراسات المقارنة ضمن الولايات المتحدة. يلاحظ كليمنتس أن الأدب المقارن أصبح حتى موضع تشجيع على نحو واضح من قبل اليونيسكو، التي مضت في العام 1976 إلى حد تأسيس منهاج جامعي لدراسته في مستويي الدكتوراه وما بعد الدكتوراه.

من الواضح أن أحوال فترات السلام تشجع التبادلات الأدبية والرغبة في اكتشاف التشابهات بين آداب مختلف اللغات والثقافات. في النصف الثاني من القرن العشرين، كانت الحرب الباردة عائقا رئيسا أمام تطوير الأدب المقارن، خصوصا في دول ما وراء الستار الحديدي، مثل هنغاريا وتشيكوسلوفاكيا، اللتين كانتا رائدتين في تطوير هذا الفرع المعرفي. تزامن انهيار الاتحاد السوفييتي وسقوط حائط برلين في نهاية ثمانينيات القرن العشرين مع رؤى حول أوروبا جديدة متكاملة اقتصاديا وسياسيا معا، وهي رؤية كان تمييز الجذور الثقافية المشتركة فيها أساسيا. (سيكون تعريف هذه الجذور موضع اختبار بتقدم تركيا للعضوية في الاتحاد الأوروبي).

(*) Charles Maurras (1868-1952) مؤلف وناقد وشاعر فرنسي، مؤسس الحركة الموراسية المناهضة للثورة الفرنسية. [المحررة].

ويمكن احتساب ظهور الأدب العالمي ردة فعل على دوافع مماثلة ضمن سياق العولمة الاقتصادية, وهو ميل حدده كارل ماركس وفريدريك إنغلز في العام 1848 (انظر الفصل الرابع)، حين أعلنا ظهور «أدب عالمي» من الآداب القومية والمحلية العديدة كأثر جانبي «للسوق العالمية» الصاعدة (13).

على أي حال، تبقى ضرورة أن يتخلى الأدب المقارن بوصفه فرعا معرفيا عن المركزية الأوروبية الأيديولوجية، والتي ثمة «معاد أيديولوجي» للمركزية الأوروبية مشابه لها سيعارض نفسه. ومع أن مفهوم أدب مقارن أو عالمي شامل يجب تمييزه بأنه وهمي، من المنطقي تماما تشجيع الدراسة المقارنة للأدب الأوروبي، على سبيل المثال، بوصفها «أقلمة» واحدة بين أخرى من المجال الواسع للدراسات الأدبية، وهي مبادرة يربطها سيزار دومينغيز («الأدب الأوروبي» Literatura europea 25) مع اقتراح غياتري تشاكرافورتي سبيفاك لدمج دراسات المنطقة مع «التطور اللغوي التقليدي للأدب المقارن» («موت فرع معرفي» 8).

التقلبات النظرية والأيديولوجية

واجه الأدب المقارن لحظات من الأزمة في السنوات الثلاثين الماضية، بسبب نمو كل من الشعور القومي وكذلك نمو التعددية الثقافية، حين أصبحت الثانية مهيمنة كثيرا ضمن أقسام الجامعة البعيدة جدا عن مجال علم الأجناس البشرية الثقافي الذي تطورت منه. ومن هذا المنظور، كان يمكن رؤية الظاهرة الأدبية ضمن سياق الإمبريالية والاستعمار فحسب. يُنظر إلى الثقافة الغربية هنا باعتبارها أداة للقوة المستبدة، وإلى الأدب المقارن باعتباره حوارا ذا توجه أوروبي بشكل أساسي يفرض القيم الأدبية التي تستند في آن واحد إلى النخبوية والنظام الطبقي. بالنسبة إلى الباحثين في هذا المجال، أي أدب يمكن مقارنته بآخر، والأعمال التي عُدَّت معيارية أو «كلاسيكية» هي كذلك فقط بقدر ما تكون مصحوبة بتراكيب القوة التي تقلل من شأن التعبيرات الثقافية الهامشية. وفي كل حالة، من الواضح أن الأدب كان يزدهر عبر قرون قبل وجود ما يسمى بـ «الثقافة الغربية»، في اللغات الصينية واليابانية والعربية والسنسكريتية والفارسية وغيرها. لأنه إذا لم تكن أي ثقافة واحدة «متميزة» حقا على ثقافة أخرى، وإذا كانت جميع الأعمال الأدبية

الحالية يمكن مقارنة أحدها فعلا بالآخر، فإن النظر إلى بعض الأعمال بوصفها «كلاسيكية» أو «جوهرية» أو «معيارية»، يمكن فحسب أن يكون مسألة سياسة ثقافية، وعملا أحادي الجانب من تراكيب القوة يسعى إلى تقليل شأن التعبيرات الثقافية من «الهوامش».

إن التوازن غير المستقر بين التاريخي والنظري الذي أكدناه آنفا يثير أزمات متكررة في هذا الفرع المعرفي. مثل هذا النزاع كان واضحا في محاضرة رينيه ويليك في المؤتمر الثاني لرابطة الأدب المقارن الدولية AILC/ICLA الذي عقد في العام 1958، التي عنونها «أزمة الأدب المقارن». جادل ويليك آنذاك ضد الشكل السائد من الأدب المقارن التاريخي بالدرجة الأولى، والذي يستند إلى قضية التأثير، نافيا ذلك الأسلوب من البحث لأنه يشكل «حالة ركود» من الحياة الثقافية (167). وطرح ويليك بأنه لتفادي هذا الركود، يجب أن يتخذ ممارسو الأدب المقارن والنظرية الأدبية والتاريخ الأدبي والنقد الأدبي العمل الأدبي بحد ذاته هدفا لدراستهم وليس ظرفه التاريخي، وليفعلوا ذلك يجب عليهم مواجهة «مشكلة ’المثاقفة‘، وهي القضية المركزية في علم الجمال، وطبيعة الفن والأدب» (169). وربما بدا ويليك، فيما يتعلق بالنقاشات العنيفة آنذاك، معتنقا نموذجا «أمريكيا» للأدب المقارن (يختلف عن النموذج «الفرنسي» الأكثر تاريخية)، لكن وضعه «مشكلة ’المثاقفة‘» في مركز هذا الفرع المعرفي يعود إلى بنيوية ثلاثينيات القرن العشرين في مدينته الجامعية، براغ.

إن العلاقة بين موقف ويليك في العام 1958 والظاهرة الأدبية لتلميذ إدموند هوسيرل(*) البولندي، رومان إنغاردن(**)، واضحة، خصوصا إذا أخذنا في الحسبان العناصر السلافية المهمة التي ضمنها ويليك في العام 1948 نفسه في عمله «نظرية الأدب»، الذي نشره مع زميله في آيوا أوستن وارن. لكن الدعم الأكثر تحديدا لإعادة

(*) فيلسوف ألماني (1859-1938) مؤسس علم الظاهريّات الذي انبثق منه النقد الظاهراتي الذي يرى أن العمل الأدبي ذاتي يقوم على قصد من المؤلف، ينغمس فيه القارئ بوعي عبر التجربة القرائية، لأن النص مشروع دلالي وجمالي لا يكتمل إلا بالقراءة التي تملأ ثغراته. [المترجم].

(**) مفكر نقدي بولندي (1893-1970) تلميذ هوسيرل، ويُعدُّ مؤسسا لعلم الجمال الظاهراتي، اشتغل ضد نزعة أستاذه نحو فلسفة التسامي المثالية. أثر كتابه الرئيس «العمل الأدبي الفني» في النظرية الأدبية والجماليات الفلسفية والنقد الجديد ونظرية استجابة القارئ. [المترجم].

توجيه الأدب المقارن، وتغييره من فرع معرفي وضعي بشكل خاص إلى فرع معرفي نظري بشكل تكاملي، كان سيأتي من فرنسا.

كان الدافع الأولي لإعادة التوجيه هذه هو عمل رينيه إيتامبل، الذي نشر في العام 1963 مقالته «المقارنة ليست منطقا. أزمة الأدب المقارن». كان هذا نصا جداليا بالتأكيد، وكانت له أهمية لدى إيتامبل ليس من زاوية الفروع المعرفية الأدبية فحسب، ولكن من زاوية تأكيد سياسي للعالمية والانفتاح التاريخي والفكري. وتظل هذه الأفكار، مثل أفكار ويليك، على علاقة مع الدراسة المعاصرة لدور الأدب المقارن في مستقبل الدراسات الأدبية. بالنسبة إلى مقارِن من جيل بالدنسبرغيه، كانت المعرفة العملية باللغات الألمانية والإنجليزية والإسبانية والفرنسية والإيطالية كافية. وبالنسبة إلى إيتامبل لم تعد هذه هي الحالة؛ كان الجهل بالروسية واليابانية، من دون ذكر الصينية والعربية، غير مقبول مطلقا. وعلى الرغم من دفاعه عن دراسة اللغة، لا يتجاهل - في الحقيقة، العكس هو ما حدث - الأهمية الأساسية التي يجب أن تحرزها الترجمات في مشروعه حول المقارنة الجديدة. والواضح هو رفضه أدبا مقارنا وضعيا بشكل خاص واهتمامه بما هو جمالي، وبالدراسة المتكاملة للأشكال، والتحليل المقارن للأنظمة والرموز العروضية، وهو اهتمام سيؤدي إلى «فن الشعر المقارن» لتلميذه إيرل ماينر («فن الشعر المقارن»، 238).

أزمة ما بعد الحداثة

في نهاية القرن العشرين أكدت سوزان باسنيت أن «الأدب المقارن اليوم ميت بمعنى معين» (47). وبعد عشر سنوات، أكملت هذا التأكيد غياتري تشاكرافورتي سبيفاك التي لا تقل تأثيرا بكتابها «موت فرع معرفي». هل مات الفرع المعرفي؟ هل كانت الأصوات الناقدة لنفسها والمبدعة ضمن الأدب المقارن غير مهمة إذن؟

كانت الأعراض التي وصفتها باسنيت لتبرير تشاؤمها، بشكل مختلف: استبدال الأدب الإنجليزي للنظرية الأدبية في الجامعات الأمريكية، وتأثير الدراسات الثقافية، وتخفيض كراسي التدريس المحددة المخصصة للأدب المقارن، وبشكل عام، الأعمال النقدية من وجهات نظر ما بعد الاستعمار والمتعددة الثقافات. ورأت سبيفاك («موت فرع معرفي»، xii)، من جهتها، أن كتابها «النفَس الأخير لفرع معرفي

محتضر»، وهي معاناة تنسبها إلى الظروف العامة نفسها التي وصفتها زميلتها البريطانية. ورأت أن المقارِنين يجب ألا يتجرأوا فقط على «عبور الحدود»، ولكن على محاولة استرداد القراءات ذات المغزى أيضا («موت فرع معرفي»، 72).

صحيح أن الأدب المقارن يشكل نوعا من الأيديولوجية السياسية. إنه نظام من الأفكار مترافق مع رؤية واسعة للأدب والإنسانية والتاريخ، لأنه يقال إنه ببحث الآداب وتعليمها على نحو ثقافي متقاطع، يهدف المقارِنون إلى زيادة الفهم المتبادل بتأكيد القيم الإنسانية المشتركة خارج الحدود. وفي تأييد لهذا الزعم، يظهر تاريخ الأدب المقارن نظائر مميزة مع تاريخ القانون الدولي، تصل إلى المشاركة في بعض النصوص التأسيسية، مثل عمل إمانويل كانت، («فكرة لتاريخ عالمي بهدف دولي 1784») Idee zu einer allgemeinen Geschichte في absicht weltbürgerlicher؛ و Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf و«السلام الدائم. مخطط فلسفي 1795»).

في الطبعة الثانية لكتابه «بين الواحد والمتنوع. مقدمة إلى الأدب المقارن» Entre lo uno y lo diverseo. Introducción a la literature comparada، يردد كلاوديو غيين إلى حد ما صدى تشاؤم باسنيت وسبيفاك، ويصف الجو الذي ضِمنه يعمل المقارِنون المعاصرون بأنه مقيد بالشكوك، مقارنة مع السنوات الأربعين بين العامين 1945 و1985، التي تشكل العصر الذهبي للدراسة النقدية والتاريخية المنظمة للأدب في سياق مجال أدبي عالمي. وما أقلق غيين أكثر، وفسّر تشاؤمه، كان التسييس الذي لم يسبق له مثيل للعلوم الإنسانية. وقد ركز بشكل خاص على الانتشار المتزايد للدراسات الثقافية، ودراسات ما بعد الكولونيالية على حساب مفاهيم أكثر تقليدية لدراسة الأدب. ولكن من المهم هنا أيضا أن نأخذ في الحسبان تطور النظرية الأدبية، خصوصا في الولايات المتحدة.

على الرغم من الدقة الفكرية لفكر جاك ديريدا وبول دي مان، يجب الاعتراف بأن انتصار القراءات الاختزالية للتفكيك كان له تأثير سلبي في سمعة الأدب في المناهج الأكاديمية، التي كانت تعد حتى ذلك الحين «الآداب الجميلة» عنصرا ضروريا في تعليم إنساني عام في مجالات الأخلاق والتعبير وعلم الجمال والمعرفة العامة. وكان الأدب يُعدُّ جوهريا ذا هدف، ودليلا إلى اهتمامات إنسانية أساسية –

وهو ما يدعوه نورثروب فراي («المسار النقدي») «إلزاميا».

يبدو أن هذه القراءات الاختزالية للتفكيك توحي بأن الأدب هو بالضبط الافتقار إلى المعنى الأساسي، وبأنه أقرب إلى غرفة رجع الصدى، حيث لا يستطيع المرء الوثوق بالصلاحية النهائية للصوت، وحيث يذوب المعنى المتوازن. وإذا كان للكتاب دلالة، فإنه يدل على ما يرغب القارئ في أن يدل عليه. بيد أن هذا خطوة كبيرة من هذه النسبوية التفسيرية، التي يصبح فيها العمل الأدبي مخططا يجب أن «يملأ» القارئ عدم وضوحه، وفقا للمفهوم الظاهراتي الذي استشهد به إنغاردن إلى التفسيريات السلبية الراديكالية للمفاهيم التحليلية، التي ستنكر قدرة الأدب على التعبير عن أي معنى مطلقا.

في هذا الاتجاه تحرك التفكيكيون، مع نتائج سلبية لمكانة الدراسات الأدبية في الجامعة. بالنسبة إلى كثيرين، أحدث التفكيك فراغا، منطقة قاحلة تجذرت فيها مقاربات مثل الدراسات الثقافية. وثمة رد على هذه القراءات الاختزالية اقترحته نصوص معينة وضعها ديريدا تتعلق بالأدب المقارن، على سبيل المثال، «من أو ما الذي تتم مقارنته؟». وأطروحات ديريدا السبع ذات دور فعال في إعادة التفكير في دور الأدب (المقارن) ضمن العلوم الإنسانية («مستقبل المهنة»؛ انظر أيضا كوهن). ولكن في آن واحد مع ظهور هذه التفسيرات الاختزالية، وربما بسببها وبسبب عوامل خارجية (ستُناقش الأبعاد الدقيقة طويلا)، فقد التقليد الأدبي دوره المركزي، ومعه التقليد الجامعي واللغوي للدراسة الأدبية التي ضمنها نال الأدب المقارن مكانته[7]. وقد ميز إدوارد سعيد هذا، ملاحظا أن الفروع المعرفية الجديدة كانت تحرف «العلوم الإنسانية عن اهتمامها الملائم بالاستفسار النقدي عن القيم والتاريخ والحرية، وتحولها، كما يبدو، إلى مصنع كلي لنسج الكلمة والاختصاصات الفاترة، كثير منها أساسه الهوية، والتي تخاطب في رطانتها وتعللها الخاص الناس المتشابهين في التفكير والأتباع وجامعيين آخرين فقط»، («الإنسانوية» 14). ومن ناحية أخرى، «تنتهي تنوعات قراءات ديريدا التفكيكية في الشك وفقدان المقدرة على اتخاذ القرار («سعيد، الإنسانوية» 66). لذلك يجب ألا يفاجئنا أن الحل الذي يقترحه سعيد (34) في عمله الأخير هو «عودة إلى نموذج لغوي تفسيري أقدم وأوسع استنادا إلى النموذج الذي ساد في أمريكا منذ تطبيق الدراسة الإنسانية في الجامعة الأمريكية قبل 150 سنة».

من الصعب تجنب توجيه بعض اللائمة إلى الزيادة النظرية في هذا التراجع المفاجئ، وهي الزيادة التي، كما يلاحظ جورج ستاينر («وجودات حقيقية»، 7)، أنها تسهم في بناء ثقافة أكاديمية ذات سجل سائد «ثانوي وطفيلي». يمكن رؤية ردة الفعل هذه على التوسع النظري بين كثير من الجامعيين في الولايات المتحدة، مع تمييز عمل كارين ج. وينكلر «الباحثون يحددون بداية عصر ما بعد النظرية» بكونه تغييرا كبيرا مهما[8].

هذا سياق تقرير بيرنهايمر في رابطة الأدب المقارن الأمريكية ACLA، الذي كان ناقدا للتحول التفكيكي في العلوم الإنسانية. وقد وصف بيرنهايمر («تقرير بيرنهايمر»، 5) ميلا إلى إعطاء «أولوية للنظرية على الأدب، للمنهجية على المادة» بسبب التأثير التدميري «للتناقض الحتمي لفقدان القدرة على اتخاذ القرار التفكيكي». على غرار ذلك، قدم بيرنهايمر عمدا صورة ضيقة جدا عن التفكيك، كي يجعل الدراسات الثقافية تظهر على شكل منقذ. إلى جانب هذا التقليل من قيمة خصوصية الأدب وإمكانية المعنى في النص أضيفت سياسات التعددية ورفضها للمعيار الغربي، وحذف من المناهج الدراسية الكتّاب الذين كانت تُعدُّ أعمالهم حتى ذلك الحين كلاسيكية، وهو ميل امتعض منه هارولد بلوم «المعيار الغربي» باعتباره نتيجة لسيطرة «مدرسة الاستياء»[9]. ومنذ لحظة فهم أن «قيمة العمل تكمن أساسا في أصالة الصورة التي تنقلها عن الثقافة التي تُعدُّ أنها تمثلها، سياسيا وعبر التقليد» («تقرير بيرنهايمر»، 8)، يصبح كل أدب بالتأكيد مكافئا لأي أدب آخر، ولذلك فإن كل عمل يكون أساسيا، ويُدرَك من دون تمييز لأي أولوية أو تفوق سياقي. ونتيجة لذلك تصبح أي إمكانية لحكم مقارن محيدة، والمبدأ المرفوض المنحاز لأوروبا لم يحل محله أي بديل أفريقي أو آسيوي. وعلى هذا المسار نصل إلى تناقض آخر، والذي فيه «تبدأ المقارنة متعددة الثقافات في الموطن مع مقارنة المرء مع ذاته («تقرير بيرنهايمر»، 11). ولكن ما يسميه بيرنهايمر «مخاوف المقارنة» يقدم مجالا واسعا من الاحتمالات للمفهوم المتضافر بين أحدث الفروع التعليمية الأدبية والمظاهر المتعددة للدراسات الثقافية.

منذ العقود الأخيرة للقرن العشرين، سمعنا عن احتمالات «مثال جديد» للأدب المقارن، باستعمال العبارة التي تبناها بيير سويغرز، ودووي و. فوكيما («الأدب

المقارن والمثال الجديد»)، مستلهمين أعمال توماس س. كون. هل يمكننا القول إن هذا «المثال الجديد» لايزال ساري المفعول بعد ثلاثين سنة من صياغاته الأولى؟

بين الأفكار التي صيغت في ذلك الوقت، يظل بعضها ذا قيمة لا ريب فيها حتى اليوم. وأهم هذه الأفكار اقتراح الانتقال من اعتبار النص الأدبي المنفرد المحور المركزي للدراسة إلى نظرة أوسع للظاهرة الأدبية. يجب أن يأخذ الدارس الأدبي بعين الاعتبار نظام التواصل الأدبي، الذي يتضمن النص نفسه، السمات الحاسمة والسياق لإنتاجه وتلقيه وعملياته اللاحقة، مع النظم المختلفة الحادثة خلال هذه العمليات كلها. وستكون السمات البالغة القومية لهذا النظام الأدبي هدفا مهما للأدب المقارن، وسيكون من الضروري إذن، باتباع فوكيما، الاعتماد على أدوات التحليل التي ستتمم المنهجيات التقليدية، خصوصا التي تستلهم المقاربات التجريبية والاجتماعية والنفسية. وتكمن مهمتنا في إعادة بناء الحالات الأدبية المختلفة عبر التاريخ، ومن أجل هذا، تُعدُّ معرفة ردات أفعال القراء التاريخيين ضرورية، لأن منها يمكننا استنتاج النظم التي حددت التلقي التاريخي للنصوص بوصفها أدبية أو غير أدبية. ويجب مقارنة هذه النظم مع نظم من أنواع مختلفة. وفي النهاية، إن الهدف هو مقارنة الأنظمة الأدبية مع وجهة نظر لفهم التأثيرات التي تستمر في إحداثها لدى القراء، ولتحليل شروط إنتاج الأدب وتلقيه من منظور أوسع من الواقعية الرمزية لنظرية التواصل.

على أي حال، إن فكرة كون عن «المثال» قد تحتاج إلى تعديل كي تصبح ذات علاقة أكثر في هذا المجال، لأن الدراسات الأدبية، على عكس علوم الطبيعة، لا تقدم توضيحا بقدر ما تقدم تفسيرا وتأويلا (وفق تعبير دلتاي)(*) وتقويما أيضا. والشكل الأدبي «للمثال» يجيب عن السؤال: «ما المهم؟» بدلا من السؤال: «كيف يمكن تفسير هذا؟»، حيث إن «الأهمية» بشكل واضح مسألة إجماع أكثر مما هي سببية؛ وسوف تخلص قصة كون حول «علم الأدب» Literaturwissenschaft إلى التأكيد على المحددات الاجتماعية أكثر مما فعل كون حين كتب عن الثورات العلمية.

في ضوء اقتراحات فوكيما («الأدب المقارن والمثال الجديد» 13)، فإن هيمنة الباحثين النظريين الذين قدموا، في الثلث الأخير من القرن العشرين، إسهاما

(*) فلهلم دلتاي (1911 – 1833)، الفيلسوف الألماني الذي عرف باهتمامه بالنقد الأدبي وبالنظرية الأدبية. [المحررة].

للمثال المقارن الجديد، وفي الحقيقة «المثال الثقافي»، واضحة تماما. تتضمن هذه المجموعة من الباحثين النظريين، بعد فيكتور شكلوفسكي ويوري تينيانوف، جان موكاروفسكي، وفيليكس فوديكا، وهانز روبرت ياوس، ويوري لوتمان، ونوربيرت غروبين، وسيغفريد ج. شميدت، وعلى نحوٍ خاص جدا، ديونيز دوريشين وإيتامار إيفن زوهار. وبمعنى آخر، بالإضافة إلى حلقة براغ، التي أنجزت هذا الانسجام الغني للشكلانية مع الاعتبارات التاريخية والاجتماعية للأدب، نجد هنا ممثلين من نظرية التلقي الألمانية، ودراسة علم الإشارة الثقافي في تارتو(*)، ونظريات الأدب العلمية والتجريبية، وأخيرا، نظرية الأنظمة المتعددة.

وفق هذا التقليد علينا أن نضع الاقتراح الأخير لأدب مقارن جديد، وهو اقتراح ستيفن توتوسي دي زيبيتنيك، الذي شكل منذ تسعينيات القرن العشرين المقاربات التي يمكن وضعها تحت العنوان العام «المقاربة المنهجية والتجريبية للأدب والثقافة».

بالنسبة إلى سيغفريد ج. شميت، يتضمن النظام الأدبي أربعة مجالات أساسية: إنتاج النصوص، والوسيلة التي تخضع لها هذه النصوص كي يتم نشرها، وتلقيها، وأخيرا، عمليتها اللاحقة أو تحويلها إلى منتجات غير أدبية. من هذه البنية النظرية يمكن إجراء مقارنات ليس بين الآداب فقط ولكن بين الأنظمة الأدبية التي تشكل جزءا من نظام عالمي. وهذا هو إجراء إيتامار إيفن زوهار في تنظيره لـ «النظام المتعدد»، وهو أيضا مقاربة العالم البلجيكي البارز خوزيه لامبيرت.

تسمح لنا هذه النظريات بدراسة الشبكة المعقدة للعلاقات بين الأنظمة المترابطة والمتبادلة الاعتماد وتعمل مع البنى الاستكشافية - مثل «النصوص المعيارية وغير المعيارية»، و«النماذج المهيمنة والمُسيطر عليها»، و«الذخيرة الفنية»، و«الأنظمة الأساسية والثانوية»، و«المركز والمحيط»، و«العلاقات الداخلية والمتبادلة»، و«الإنتاج والتقليد والاستيراد»، و«الاستقرار وعدم الاستقرار» - لنظام ما. من هذا السرد القصير يمكننا استنتاج أهمية نظرية دراسة التداخل أو الاعتماد بين الأنظمة الأدبية المتعددة، وتجدر الإشارة هنا إلى أهمية مصادر كل من إيفن زوهار من فلسطين

(*) مدرسة تقدم برامج تعليمية للفنون بأنواعها في تارتو بأستونيا، وقد تخرج فيها عدد كبير من الفنانين الأستونيين والعالميين. [المترجم].

المحتلة ولامبيرت من بلجيكا – ويتميز كلا البلدين بتاريخ غني من التداخل المتعدد اللغات والمتعدد الثقافات. ويهتم المفكران كلاهما أيضا بالعلاقات بين الأنظمة الأدبية أو الفنية والأنظمة الرمزية الأخرى، انطلاقا من الافتراضات النظرية نفسها التي تتوصل إلى تشكيل نظام كبير متكامل، وهذه الرؤية الكبيرة قريبة من بعض سمات فكر مدرسة تارتو. وتجدر الإشارة أيضا إلى الاهتمام الخاص الذي توليه هذه النظريات الشاملة لدور الترجمة.

يُعرَّف «النظام الأدبي» بأنه مجموع الكتّاب والأعمال والقراء المرتبطين عبر سلسلة المعايير والنماذج المشتركة التي لا تتطابق بالضبط مع تلك التي تخص الأنظمة الأخرى. يسمح لنا هذا التعريف بتجاوز مظاهر القومية الصارمة حيث حدود كل نظام متحركة، استنادا إلى الاستقرار الأكبر أو الأقل لكل نظام. وعلى أي حال، لا يمكن لأي نظام أن يوجد في عزلة، والروابط بين الأنظمة متغيرة جدا، مما يسمح بمجال لا ينضب من البحث المقارن والشامل.

في هذا الخصوص، يفترض إيفن زوهار («قوانين التداخل الأدبي» 58 - 60) فرضية عاملة عن وجود قوانين التداخل التي تنظم العلاقات الأدبية: الآداب ليست أبدا في وضعية فقدان تواصل، والتداخل الأدبي أحادي الجانب بشكل دائم تقريبا، وليس مصحوبا بالضرورة بتداخلات نظام مختلف. والأدب المصدر هو هكذا بسبب السمعة والقوة، ويتطلع إليه الأدب الهدف من أجل تلك العناصر التي يفتقر إليها في مخزونه الخاص. والاتصالات المشار إليها هنا يمكن ترسيخها بين قطاع واحد فقط من النظامين كليهما، وتمتد لاحقا (أو لا تمتد) إلى الأخرى. ولا يتطلب أن تقوم العناصر المستوردة بالدور نفسه في النظام المتلقي كما كانت تفعل في نظام الأصل، وفي الحقيقة يتضمن تخصيص العناصر عموما تبسيطها وتنظيمها وتخطيطها. وبالنسبة إلى إيفن زوهار، يُعدُّ الأدب العبري حالة دراسية ممتازة، حيث أشارت علاقات اعتماده وتكافله عبر التاريخ إلى قطبين متميزين، مع عمل أدب لغة اليديش(*)، حتى فترة قريبة، بوصفه «النظام غير المعياري للأدب العبري» («التداخل» 620).

(*) تترجم أحيانا اللغة اليِدْية: وهي لهجة من لهجات اللغة الألمانية تكثر فيها الكلمات العبرية والسلافية وينطق بها يهود روسيا وأوروبا الوسطى، وتكتب بأحرف عبرية. [المترجم].

يمكن إضافة بحث توتسي دي زيبيتنيك أيضا إلى هذه المقاربات المنهجية الجديدة للأدب المقارن. وتوتسي، الهنغاري الذي أمضى معظم حياته المهنية في النمسا وسويسرا وكندا، ويستقر حاليا في الولايات المتحدة، لم يشكل مفهوما شاملا للأدب فقط، بل طبّقه على مجال يعرفه شخصيا بشكل جيد بسبب أصوله الشخصية: الثقافة الأوروبية المركزية. على أي حال، غير أن تغييرا مهما طرأ على منظور توتسي دي زيبيتنيك خلال السنوات الأخيرة، حيث أصبح أكثر ميلا إلى الدراسات الثقافية المقارنة (توتسي دي زيبيتنيك وسيوينكي).

الصلة الحالية مع «المثال الجديد»

يوجد بعد آخر لـ «المثال الجديد» في الأدب المقارن والذي يبدو لنا غير قابل للجدل. وهو يتضمن، أساسا، ضرورة ترك أي علاقة وراثية مفترضة لتسويغ التحليل المقارن، والاهتمام بالدليل التجريبي المتوافر لدينا. إذا ظهر عنصر مشترك، بين نظامين أدبيين متميزين، أو بين عمل أدبي وعمل من وسط فني آخر، سواء أكان تشكيليا أم موسيقيا، من دون وجود علاقة تبعية بين عمل وآخر، عندئذ سيظهر عنصر نظري أساسي؛ شكل ثابت من الأدب.

كان جوناثان كولر («الأدب المقارن») أحد الأشخاص المؤثرين الذين دافعوا عن علاقة مميزة، إن لم تكن خاصة، بين النظرية الأدبية والأدب المقارن في العام 1979. وبعد أربعين سنة تقريبا، في أعقاب جميع العواصف الأيديولوجية والمنهجية التي هزت هذا الفرع المعرفي، وألزمته بالإبحار بين صخرة سِيلّة(*) للتفكيك ودوامة كاريبديس(**) للدراسات الثقافية، وما بعد الكولونيالية، والعولمة، يواصل الدفاع عن «مركزية الأدب» ويناقش بأنه من المهم، مع أننا قد نقرأ نصوصا من أنواع مختلفة، الانشغال في ممارسة «القراءة حرفيا» («الأدب المقارن، أخيرا» 241). ويضيف كولر أن البحث في الأدب المقارن «يمكن أن يركز على السؤال النظري حول المفاهيم المحتملة للأدب العالمي، أخطارها ومزاياها» (246)، مكملا التصريحات الإيجابية لهاون سوسي - محرر كتاب «الأدب المقارن في عصر العولمة»، الذي

(*) سِيلّة: صخرة خطرة في الجانب الإيطالي من مضيق مَسينا. [المترجم].

(*) وحش بحري تمثل بدوامة وعُدَّ خطرا على الإبحار في مضيق مَسينا. [المترجم].

يتضمن مساهمة كولر - في تأكيد أنه «كما هي الحال مع النظرية، كذلك مع الأدب المقارن: يبدو أن انتصاراتنا مقدر لها أن تكون انتصارات من دون نصر» (247).

نُشر كتاب «الأدب المقارن في عصر العولمة» بناء على توصية جمعية الأدب المقارن الأمريكية العام 2006. وعلى رغم أن الأدب المقارن بالتعريف هو فرع معرفي دولي، فإن أغلبية العواصف النظرية المذكورة آنفا التي غيرت العلوم الإنسانية بشكل أساسي قد تطورت في الأكاديمية الأمريكية؛ وكتاب العام 2006 هو الأخير في تقليد التقارير التي نشرتها جمعية الأدب المقارن الأمريكية والتي تحاول تفحص صلة الأدب المقارن ومكانته الحالية، بدءا من «تقرير ليفين» في العام 1965، و«تقرير غرين» في العام 1975، والكتاب الذي نسق فصوله بيرنهايمر العام 1993 - «الأدب المقارن في عصر التعددية الثقافية».

يناقش العالم الروماني أدريان مارينو («المقارنية» 141 - 146) أيضا هذا «المثال الجديد». وبالنسبة إلى مارينو، يتضمن التحدث عن الأدب بالضرورة بعدا عالميا مقابل بعد قومي مفرط. يمزج مارينو مجموع الآداب العالمية كلها مع «الأدب النقي والبسيط» (144؛ الأدب النقي والبسيط)، ومن خلال («المقاربة الشاملة للأدب») «approche globale de la literature» – التي مارسها لاحقا عمل باسكال كازانوفا («الجمهورية العالمية للآداب») «république mondiale des letters» - يمكن تحقيق فن شعر ذي أساس صلب، لأن جميع المعايير والأنماط العامة لا يمكن فصلها عن العالمي. ويتبع هذا أن النظرية الأدبية المبنية من العناصر التي هي في الوقت نفسه واسعة الانتشار ومبدعة للفئات العامة، العناصر التي تدعى بالثوابت عادة، تبين أنها أكثر صحة في كل مناسبة تظهر فيها هذه الثوابت نفسها بين الآداب التي لم تكن على تماس نظامي أو مباشر، مثل الآداب الأوروبية والآسيوية (مارينو، «المقارنة» 92).

يتبع إيرل ماينر («فن الشعر المقارن») هذا المسار من المنظور الشكلي لفن الشعر. ووفقا لهذا الخط من التفكير، حين نكتشف في الأدب الصيني نوعا من التركيب الغنائي مشابها للقصيدة الغزلية في لغات القرون الوسطى الرومانسية، يمكن للمرء أن يدعي، بكل مشروعية، أن هذا النوع من التركيب ثابت بحيث يتجاوز احتمالات ما هو تاريخي تماما. ويذكر ماينر بشكل لا لبس فيه وجود رابط وثيق بين الأجناس الأدبية وفن الشعر الواضح بناء على الافتراض بأن الأجناس الأدبية

متماثلة على الرغم من أسمائها المختلفة عبر الثقافات: «فرضية هذه المقالة هي أن فن الشعر الإبداعي يتطور حين يحدد ناقد أو نقاد ذوو تبصر طبيعة وأحوال الأدب فيما يتعلق بالجنس الأدبي المثمن عاليا آنذاك. ويعني «الجنس الأدبي» المسرح والقصيدة الغنائية والقصة. ويمكن تسمية «هذه الأجناس الأدبية المؤسسة» بأسماء أخرى» («فن الشعر المقارن»، 7). لكن مجرد التنوع الاسمي هو فرع معرفي يصعب تقبله بوصفه مفهوما مقارنا للأجناس الأدبية. ولنتذكر، نقاش المقارِنة البولندية ستيفانيا سكوارتزينسكا: «ليس من الممكن إنكار أنه بالنسبة إلى أوروبي من الصعب الاتفاق مع هندي أو صيني حول طبيعة الأجناس الأدبية: يشك المرء عادة فيما إذا كانوا يتحدثون عن الشيء نفسه» (مقتبس في نافارو، «مثال من الكفاح» «Un ejemplo de lucha»(86). بالإضافة إلى ذلك، يتناقض نقاش ماينر مع مبدئه الثاني عن إمكانية المقارنة، لأنه يذكر أن جنسين أدبيين قد تكون لهما وظائف مماثلة في أنظمتهما الأدبية الخاصة. على أي حال، يبدو واضحا أنه يستحيل بناء نظرية وطيدة للأجناس الأدبية من عدد من الأعمال مأخوذة حصريا من تاريخ الأدب الأوروبي.

المنهجية المقارنة

كان الأدب المقارن متهما غالبا بنوع من عدم التحديد المنهجي، ويبدو أن المقارِنين مترددون غالبا في توضيح هذه القضايا. ولكن على الرغم من أن الأدب المقارن، بسبب الاتساع الكبير للمجالات التي يغطيها، يتضمن نوعا من الطموح المثالي، فإن هذا لا يعني القول إن هذا الفرع المعرفي لا يعتمد على المنهجيات القادرة على تقديم نتائج متماسكة.

أولى مانفريد شميلينغ اهتماما خاصا بصعوبات المقارنية المنهجية، واقترح أنواعا مختلفة من الاستراتيجيات للتغلب عليها. توسع إيرل ماينر، من جهته، في كتاب «فن الشعر المقارن»، الذي وضع له عنوانا فرعيا «مقالة بين الثقافات حول نظريات الأدب». وبالنسبة إلى ماينر، كانت تلك حالة مقارنة مختلف «المفاهيم أو النظريات أو أنظمة الأدب» («فن الشعر المقارن»، 4)، والأجناس الأدبية والثوابت التي عبر عنها استطراديا المبدعون والمفكرون على امتداد التاريخ، في الغرب وفي الشرق معا. وليس من قبيل المصادفة أن يستشهد ماينر بإتيامبل وويليك بوصفهما شخصيتين

أساسيتين ملهمتين، وأن يكرس عمله، «إحياء لذكرى»، إلى جيمز ج. ي. ليو، مؤلف كتاب «النظريات الصينية في الأدب». وربما يكون استنتاج ماينر الكبير أن الثلاثية الشاملة «المسرحي - الملحمي - الغنائي» أساسية في جميع الأنظمة الأدبية، كما أن الفرق الوحيد بين التقليد الأرسطي الأوروبي والتقليد الصيني الياباني الشرقي هو أنه في الأول تصاغ القصيدة الغنائية أوليا بشكل ضمني فقط، بينما الأمر في الثاني على العكس تماما، مع اشتقاق فن شعر المسرح والقصة من تأمل القصيدة الغنائية.

من ناحية أخرى، يؤطر مارينو («المقارنة»، 214)، أدبه المقارن الجديد وفق مقاربة ظاهراتية، وهو مخلص للعودة الهوسيرلية إلى «الأشياء نفسها» (zu den Sachen selbst)، في مواجهة الأوصاف الصرفية الأكثر سطحية للظواهر الأدبية. ويقاوم تحليل التناظرات والتشابهات، من هذا المنظور، بناء العلاقات الوراثية المفترضة ليكتشف ثوابت نظرية أساسية.

فيما يتعلق بالنظائر، التي يفهمها مارينو بوصفها ظواهر موضوعية، يقترح أن نميز بين مجموعتين رئيستين، يمكن تقسيمهما أيضا إلى احتمالين متميزين («المقارنية»، 224 - 232). من جهة، هناك تلك التي يمكن فهمها من الناحية التاريخية لكن من دون افتراض اتصالات أو تأثير (ما يسميه «تعدد المصادر المتناظر»)، وتلك التي يمكن فهمها بأنها نتيجة الاتصال والتأثير، كما فهم غوته وكارليل عملية التبادل الأدبي. إن النموذج الأول للتناظر قد أزيل بالكامل من العلاقات الوراثية، ويسعى إلى تناظرات متباينة بين المؤلفين والأعمال في اللغات واللحظات التاريخية المتمايزة، بهدف كشف تفردات واختلافات، أو الانتقال في اتجاه معاكس، مقترحا تناظرات عامة بين الآداب.

***

مر وقت كاف منذ تقرير بيرنهايمر العام 1993 للسماح لنا بالرد على نحو مؤكد عما إذا كانت مسامية الأدب المقارن ومرونته قد سمحتا له بالاحتفاظ بمكانته فرعا معرفيا جامعيا تجاه تنوع الدراسات الثقافية ومجالها. ونحن نناقش بأن الأدب المقارن قد قبل التحدي، مظهرا ما لديه من مصادر كافية لكي يتجاوز تناقضاته، ويكامل بين وجهات نظر جديدة، ويتقدم على طول مسار التخصصات المشتركة.

يؤكد تقرير هاون سوسي هذا التشخيص، ويمضي سوسي («الجثث الرائعة») إلى حد أن يعلن «انتصار الأدب المقارن»، الذي لا يتعافى فقط من أزمته في نهاية القرن،

لكنه مغطى حاليا بمشروعية ومرجعية جديدتين، ويضطلع بدورٍ في الدراسات الأدبية لا يختلف عن دور آلة الكمان الأولى في أوركسترا. وقد أظهرت أقسام الأدب المقارن كرما سخيا «نحو المقاربات المتنوعة والمكروهة والعتيقة أو الأجود من أن تصدق» («الجثث الرائعة»، 34). إن النزعة الكونية الأساسية للأدب المقارن سمحت له بتجاوز قيود الدراسات الثقافية، وبتصحيح انحيازه لأوروبا. وفي الوقت نفسه، ساعدت في تأطير النقاش حول المعيار وانفتحت أمام النماذج الجديدة للمعيارية. وفي علاقته مع الأدب العالمي، يبدو كأننا عدنا تقريبا إلى لحظة لقاء غوته وأمبير، حيث أصبح ذلك الفرع المعرفي ليس منافسا إلى حد كبير بل «هدف، وحتى مشروع، للأدب المقارن» (11).

إن حكم سوسي ليس خياليا ولا أنانيا. فهو مُؤَسَس على أسس قوية، ليس أقلها «عالمية التجربة الإنسانية» (12)، وحقيقة أنه «لا توجد ثقافة إنسانية من دون فن شفاهي»(17). إن المنطقة التي يستكشفها الأدب المقارن صلبة مثل ذلك الاستعمال الخاص للغة من أجل خلق الجمال الذي ندعوه أدبا. لهذه الأسباب يدافع سوسي عن «مركزية المثاقفة بالنسبة إلى الفرع المعرفي»، وهذا تركيز يجب أن يكون مركزيا أيضا نحو الفروع الثلاثة الأخرى للدراسات الأدبية، وخصوصا نظرية الأدب، من دون التقليل من قيمة التاريخ والنقد. وكما يلاحظ سوسي، «كل شخص وضع أو طبق النظرية أصبح مقارِنا»(18).

إن دراسة الأدب هي أن تقرأ نصوصا، وتمارس «قراءة قريبة»، بحيث تكتشف وحدة جمالية ضمن النظام اللغوي. وتشكل هذه النصوص جزءا من نظام الأعمال في قلب المجتمع، وأهم هذه الأعمال هو الإبداع والقراءة الأدبيان، لكن الأشكال المتميزة لتدخل النصوص الأدبية واشتقاق نصوص ثانوية من هذه هو أيضا موضع اهتمام. وهذا لا يؤدي حتما إلى التفكير في حوارات ومصطلحات أخرى، ولكن إلى التفكير في الدور الذي تضطلع به تقنيات التواصل الجديدة، ليس في انتشار الأدب فقط، ولكن أيضا في تحويل الممارسات المبدعة وتأثيرها في التركيب الثقافي و«أفعال القراءة» (إيزر) للأجيال الجديدة من «المواطنين الرقميين» (برنسكي).

ربما، أكثر من أي وقت مضى، يتطلب كسب معرفة معمقة للظاهرة الأدبية منظورا مقارنا، منظورا يمكن تحقيقه فقط مع استشراف وموقف ومنهجية فرع معرفي جامعي ظل مستمرا طوال قرنين تحت اسم الأدب المقارن.

2

الأدب المقارن بوصفه نظرية أدبية بينية

وضع النظرية الأدبية البينية العالم السلوفاكي ديونيز دوريشين(*) ليس بوصفها مجرد مجال متميز عن الأدب المقارن، ولكن بوصفها أيضا مجالا سيحل محله في النهاية. ومع ذلك، متحدِّين التناقض، عنونًا هذا الفصل «الأدب المقارن بوصفه نظرية أدبية بينية». وثمة مسوغ جاهز للقيام بذلك، سنعرضه عبر مقدمة قصيرة لهذه النظرية، وهي استعراض لإسهاماتها الرئيسة في إعادة التفكير في الأدب المقارن، وأخيرا تقصي بعض مبادئها مع مناقشة للتطورات المستقبلية.

«إن الهدف النهائي للنظرية الأدبية البينية هو تقديم تفسير للأدب العالمي، كما ذُكر منذ أقدم أعمال دوريشين في ستينيات القرن العشرين. وهذا فارق أساسي عن كيفية ممارسة الأدب المقارن، حتى ذلك الوقت في الولايات المتحدة وأوروبا الغربية».

(*) (1929 - 1997) مُنَظِّر أدبي ومقارن سلوفاكي بارز، ينتمي إلى المدرسة السلوفاكية – التشيكية في الأدب المقارن، وعمل ضمن تقاليدها. اشتهر دوريشين بتطويره مفاهيمَ الأدب المقارن والعمليات الأدبية البينية، وله أعمال عدة من أهمها: «نظرية فن المقارنة الأدبية» (1984) «ونظرية العملية الأدبية البينية» (1989). [المترجم].

ما النظرية الأدبية البينية؟

إن سؤال «ما النظرية الأدبية البينية» – أو، باستعمال اسمها الأطول، نظرية العمليات الأدبية البينية - مثل سؤال «ما النظرية النسبية: ما الذي يسأل عنه المرء حقا؟». لنبدأ بالنظرية النسبية. إن الأجوبة التي تأخذ شكل تعريف - لنقل «النظرية النسبية [إما الخاصة وإما العامة]...» - ستكون ناقصة، حتى إذا قدمها ألبرت آينشتين نفسه: «إن النظرية النسبية الخاصة هي تكيف المبادئ الفيزيائية مع الديناميكا الكهربائية لماكسويل – لورنتز» (484). ثمة مقاربة أكثر فائدة وهي إعادة صياغة السؤال: «ماذا تفعل النظرية النسبية الخاصة؟ لقد تطورت أصلا لتوضيح السبب وراء أن سرعة الضوء مستقلة عما إذا كان إما المصدر وإما المراقب يُعدُّ متحركا، لأن سرعة الضوء، كما أكدت تجربة ميكلسون ومورلي في العام 1887، هي نفسها بجميع الاتجاهات.

لذلك، فإن النظرية هي حل لمشكلة. فأي مشكلة تقوم النظرية الأدبية بحلها؟ في الحالة المحددة للدراسات الأدبية، ناقش جوناثان كولر بأن النظرية - النظرية البسيطة أو النظرية النقدية - «ليست وصفا لطبيعة الأدب أو طرق دراسته (مع أن هذه الأمور هي جزء من النظرية [...])» لكنها «مجموعة من التفكير والكتابة من الصعب جدا تعريف حدودها» («النظرية الأدبية» 3). وبالنسبة إلى كولر، من الأفضل تعريف النظرية وفق تأثيراتها العملية (ليس مجرد الحلول التي تقدمها للمشكلة، ولكن الطرق التي تحملها لإعادة فهم المشكلة). ويتضمن وصفه الآتي:

> النظرية هي غالبا نقد مشاكس لأفكار سليمة المنطق، وكذلك محاولة لإظهار أن ما نَعدُّه بشكل بديهي «تفكيرا سليما» هو في الحقيقة بنية تاريخية، نظرية معينة أصبحت تبدو طبيعية جدا لنا بحيث لا نراها حتى بوصفها نظرية. تتضمن النظرية، بوصفها نقدا للحس السليم واستكشافا لمفاهيم بديلة، مناقشة أكثر المقدمات أو الفرضيات حيوية في الدراسة الأدبية.
>
> (النظرية الأدبية 4)

للنظرية، إذن، الكثير من المعاني المتداخلة والمتناقضة أحيانا. وبالمصطلحات العامة، تُعدُّ النظرية حلا لمشكلة على شكل تفسير تخميني معقد غير واضح. ينطبق

هذا، مثلا، على استعمال النظرية في «النظرية النسبية»، وثمة حالات مماثلة في مجال الدراسات الأدبية. ولكن كما نص عليها كولر، قد تشير النظرية (النقدية) في الدراسات الأدبية أيضا إلى «جنس أدبي»، وإلى مجموعة غير محدودة من الكتابات [...] من المشكلات الأكثر تقنية للفلسفة الأكاديمية إلى الطرق المتغيرة التي تحدث فيها الناس وفكروا بشأن ذلك» (3 - 4).

في حالة نظرية دوريشين الأدبية البينية، تستعمل كلمة نظرية بالمعنى الأول. وقبل السؤال عن المشكلة الأدبية التي يهدف دوريشين إلى حلها بنظريته، علينا أن نؤكد على معنى إضافي ضمني - وخاطئ من وجهة نظرنا - للنظرية التي تظهر على السطح حين يُذكر أن «دراسة علاقات الأدب القومي مع الآداب الأخرى، أي مع السياق الأدبي البيني، لا تسهم في صياغة قوانين العملية الأدبية البينية فحسب، ولكن كثيرا كذلك، وحتى قبل كل شيء، في معرفة الشخصية الفردية والطبيعة الخاصة للأدب القومي» («النظرية» 24). لا شيء خاطئ حتى الآن؛ لكن المستويات تتشوش حين يستمر دوريشين في اقتراح أن النظرية الأدبية البينية يجب أن تحل محل الأدب المقارن. «لقد رأينا أنه في الوقت الحاضر من الضروري تضمين ما كان يُعدُّ حتى الآن مهام فن المقارنة الأدبية عمدا في مجال [النظرية الأدبية البينية]» (149). ويبدو أن تفسير دوريشين التخميني المعقد غير الواضح للمشكلة قاده إلى استبدال الأدب المقارن بالنظرية الأدبية البينية، مما يعني الخلط بين فرع معرفي (الأول) مع نظرية (الثاني). وفي الواقع، ينتقد دوريشين «تقسيم العمل» التقليدي في الدراسات الأدبية بين القومي (علوم فقه اللغة القومية، التواريخ الأدبية القومية) والقومي المتبادل أو المفرط (الأدب المقارن)، لأن العملية الأدبية البينية لا تتوقف عند أي جانب من هذه الحدود. والفرع المعرفي هو مجال أوسع بكثير من النظرية. وتتضمن أغلب الفروع المعرفية نظريات متناقضة في داخلها. قد يكون التشبيه مساعدا: ترتبط الجاذبية بقوة مع فرع الفيزياء المعرفي. وبشكل مشابه، ترتبط النظرية الأدبية البينية بقوة مع فرع الأدب المقارن المعرفي. لكن النظرية الأدبية البينية ليست الأدب المقارن كله، ليست أكثر مما تساوي نظرية الجاذبية في الفيزياء. وفي الحقيقة، توجد مدارس فكرية في الفيزياء ترى أن الجاذبية ظاهرة عديمة الأهمية.

مع قول هذا، لنرجع إلى سؤالنا الأولي: ما الذي تفعله النظرية الأدبية البينية، أي، ما المشكلة التي تهدف إلى توضيحها؟

المشكلة

بالنسبة إلى النظرية الأدبية البينية، توجد المشكلة في الشروط الآتية: «توجد وحدة جدلية متناقضة تؤدي إلى ممارسة تاريخية أدبية من خلال التوتر بين تاريخ الأدب القومي وتاريخ الأدب العالمي» (دوريشين، «مفاهيم» 14).

النظرية بوصفها تفسيرا للمشكلة

إن النظرية التي تحاول تقديم تفسير لهذه المشكلة تسمى «النظرية الأدبية البينية» أو «نظرية العملية الأدبية البينية»، لأن العملية الأدبية (البينية) تشير إلى «التطور والتقدم وطرق الازدهار الأدبي، ونمو الأدب» («مفاهيم» 13).

تعريف النظرية الأدبية البينية

النظرية الأدبية البينية هي تفسير معقد تخميني غير واضح للعملية الأدبية (البينية) بين أقطاب الأدب القومي والأدب العالمي من خلال فئات وسيطة مثل «مجتمعات أدبية بينية معينة، ومجتمعات أدبية بينية قياسية ومبادئ الوسطية الأدبية» («أفكار» 14).

وبكلمات أخرى (لنا)، تهدف النظرية الأدبية البينية إلى توضيح كيفية ترسيخ العلاقات بين الأعمال الفردية، ونتيجة لهذه العلاقات، كيف وُجدت المجموعات الأدبية - من الأصغر إلى الأكبر - وبالتالي كيف تقرر بعض الاتجاهات المهيمنة في (عالم) الأدب.

وفقا لفهمنا للنظرية الأدبية البينية (النظرية بمعنى تفسير معقد تخميني غير واضح للمشكلة)، باعتبارها نظرية واحدة بين نظريات أخرى أسهمت في التطورات الجديدة ضمن الأدب المقارن، يجب فهم عنوان هذا الفصل بوصفه إحدى الطرق المحتملة التي يتحول فيها الفرع المعرفي.

النظرية الأدبية البينية بوصفها نقدا للأفكار البديهية

كما قيل آنفا: ترتبط النظرية الأدبية البينية بقوة مع فرع الأدب المقارن المعرفي. يستلزم مثل هذا التصريح استحقاقا آخر. إن شكل فعل «يكون» يستلزم أن يحل محله «يجب أن يكون» في حالة أن المجتمع العلمي يرى (كما نفعل نحن) أن هذه النظرية قد تقدم إسهامات ذات بصيرة للأدب المقارن. بالإضافة إلى ذلك، على المرء ألا يغفل أن بعض التحولات في الأدب المقارن تظل محلية، على الرغم من أن بعضها الآخر له امتداد عالمي. إن النظرية الأدبية البينية مثال عن النوع الأخير المنتشر محليا. وهو لم يناقش في أي كتاب دراسي غربي، ولم يكن له تأثير كبير في الغرب؛ وقد ظل تأثيره محدودا في موقع بدايته (سلوفاكيا، جمهورية التشيك)، مع بعض الانتشار إلى الغرب (النمسا)، والجنوب (يوغسلافيا السابقة)، والشرق (روسيا).

إن كون النظرية نقدا للأفكار المنطقية السليمة السابقة له أهمية خاصة في حالة النظرية الأدبية البينية. وفي أكثر الكتب الدراسية حول الأدب المقارن يجد المرء تاريخا مزدوجا للفرع المعرفي، مكونا من مدرستين متتاليتين، الفرنسية والأمريكية. ويُعدُّ بول فان تيغيم، بكتابه الدراسي «الأدب المقارن» في العام 1931 La Littérature comparée، الشخصية الرائدة للمدرسة الفرنسية، بينما يُعدُّ رينيه ويليك، بتشخيصه العام 1958 لأزمة الأدب المقارن، وهنري هـ. هـ. ريماك(*)، الذي رد بتعريفه في العام 1961 لهذا الفرع المعرفي، الشخصيتين الرائدتين للمدرسة الأمريكية. ومهما تكن هذه الرؤية لتاريخ الأدب المقارن ملائمة تربويا، فهي تظل مقيدة جدا ومضللة على نحو فادح. فمن جهة، يعطي مفهوم المدرسة الانطباع الخاطئ عن مجموعة متماسكة من العلماء الذين يشتركون في المبادئ والنظريات والمنهجيات المعرفية. وهذا أبعد ما يكون عن الصحة، ومع أن كلاوديو غيين حاول تلطيف المضامين الموحدة لتعبير المدرسة عن طريق استبداله بكلمة الساعة («تحدي الأدب المقارن» 46، 60)، فإن المشكلة لاتزال قائمة. ومن جهة أخرى، إذا نظر المرء إلى هذه التعبيرات القومية بكثير من الجدية، يجب عليه أن يتصارع مع

(*) (1916 - 2009) عمل أستاذا للأدبين الألماني والمقارن في جامعة إنديانا، ونشر أعمالا واسعة في مبادئ نظرية الأدب المقارن وتاريخه بوصفه فرعا معرفيا، والرومانتيكية والواقعية الأوروبية، والعلاقات الأدبية الفرنسية الألمانية. [المترجم].

حقيقة أن كثيرا من العلماء الفرنسيين مثل رينيه إيتامبل كانوا مؤثرين في الأكاديمية الأمريكية أكثر بكثير من الفرنسية؛ وأن ويليك، مع أنه أسس قسم الأدب المقارن في جامعة ييل وعلّم وألهم جيلا من المقارِنين، كان منفيا تشيكيا تدرب في جامعة تشارلز في براغ، وشارك في حلقة براغ اللغوية. (في الحقيقة كان ويليك يرفض دائما أن يُعدَّ زعيما للمدرسة الأمريكية). والأهم من كل شيء، كان علماء من أجزاء أخرى من العالم غير فرنسا والولايات المتحدة قد قاموا بإسهامات كبيرة في الأدب المقارن؛ ويُعدُّ دوريشين، من سلوفاكيا، مثالا بارزا.

في عملين مؤثرين - Slovenská realistická poviedka a N. V. Gogol (1966)؛ «ن. ف. غوغول والقصة القصيرة الواقعية السلوفاكية» - أطروحته للدكتوراه وProblémy literárnej komparatistiky (1967؛ «مشكلات المقارنية الأدبية») - يعارض دوريشين ما يَعدُّه المبدأ الرئيس للأدب المقارن الفرنسي الطراز، الذي انتقده أيضا ويليك العام 1958، ألا وهو دراسة التأثيرات بين الأعمال الأدبية. وبشكل مثير للاهتمام، وبالمقارنة مع ويليك، لم يكن اعتراض دوريشين الأساسي على «السمة التجارية» لدراسات التأثير، ولا على الغموض المنهجي في تحليل التأثير ضمن أدب واحد (كما مارسه النقد الأدبي القومي)، أو بين آداب مختلفة (كما مارسه الأدب المقارن). ما يناقشه هو مفهوم التأثير نفسه. يرى المفهوم الكلاسيكي للتأثير أن الكاتب يعيد بشكل آلي إنتاج عنصر من عمل سابق بطريقة سلبية وأحادية الجانب. وبالنسبة إلى دوريشين، على العكس، يجب أن يكون التأثير متخيلا ثانية على شكل التلقي، بشكل فردي (لكاتب يعيد كتابة العناصر على نحو خلاق من أعمال سابقة)، وعلى نحو نظامي (افتتان كاتب بأعمال معينة من آداب أخرى تكشف شيئا ما عن الوضع النظامي، لكل من نظامي الإرسال والتلقي، وهو ليس قضية قيمة). وقد مهدت حجج دوريشين حول البعد الإبداعي للتلقي الفردي في الثمانينيات الطريق لعمل هانز روبرت ياوس(*) «دراسات التلقي». Rezeptionsästhetik كذلك كانت حججه حول الشروط الشاملة للتلقي ذات دور فعال لنظرية إيتامار إيفن زوهار المتعددة الأنظمة، في الانتشار منذ أواخر السبعينيات.

(*) (1921 - 1997) ناقد ومؤرخ أدبي ألماني، برز من خلال عمله في نظرية التلقي والأدب الفرنسي في العصرين الوسيط والحديث. استمد منهجه النقدي من مذهب التأويل عند هانس جورج غادامير. [المترجم].

كان نقد دراسات التأثير هذا كما مارسه تقليديا الأدب المقارن ممكنا لأن دوريشين بنى على الدروس المتوافرة، بطرق مختلفة، من عمل ألكسندر فيسيلوفسكي(*) «فن الشعر التاريخي» Istoricheskaia poetika والشكلانيين الروس[1]. قد يبدو هذا مثل علم أنساب صعب، لأن فيسيلوفسكي تعرض للانتقاد بشكل مرير من شكلانيين روس عدة، خصوصا شكلوفسكي. على أي حال، على المرء ألا يُغفل وضع الأدب المقارن خلال عصر الستالينية المتأخر، حين اتُّهِم هذا الفرع المعرفي - وبالتالي فيسيلوفسكي بوصفه مؤسسه في روسيا - بأنه «اتجاه برجوازي عالمي التوجه في الدراسات الأدبية» (مقتبس في دوبرينكو، 172). وفي هذا الجو أيضا كان الشكلانيون، مثل بوريس إيخنباوم، فكتور جيرمونسكي، فلاديمير بروب، وغريغوري غوكوفسكي، بين آخرين، قد أبرأهم أندري جدانوف(**) في العام 1947 - 1948. أدين إيخنباوم، على سبيل المثال، لمقارنة برودون(***) مع تولستوي ودراسة عمل ليرمونتوف ضمن سياق الرومانتيكية الأوروبية (172). وثمة مقاربة أبسط لتراث فيسيلوفسكي عن الشكلانيين قدمها دراغان كوجوندزيك، الذي يؤكد أن «فيسيلوفسكي كان يمثل إلهاما ورمزا نظريا جادله الشكلانيون الروس بعنف شديد» (كوجوندزيك، 7).

يمكن قول شيء مماثل عن علاقة دوريشين بنظريات فيسيلوفسكي. فقد ألهمته كي يطور أكثر نموذج النمو الأدبي من خلال تحديد مواطن ضعفها. وبالنسبة إلى دوريشين، كان لمناقشة فيسيلوفسكي حول كيفية اتفاق العوامل الاجتماعية مع تطور الأدب أهمية كبرى، خصوصا فيما يتعلق بما دعاه فيسيلوفسكي «التناظر النفسي» psikhologichesky parallelism. وبهذا عنى فيسيلوفسكي أن بعض الصيغ اللفظية التخطيطية تستعمل عموما لتمثيل الحقيقة، ولذلك يوجد تشابه في الموضوعات الأدبية حول العالم[2]. جرى تقديم تفسير مقارن مشابه في أوروبا

(*) (1838 - 1906) مُنَظّر أدبي روسي رائد، وضع أسس الدراسات الأدبية المقارنة. درس الأدب الإيطالي والتأثيرات الشرقية البيزنطية، وحاول بناء نظرية شاملة عن أصل الشعر وتطوره. [المترجم].

(**) (1896 - 1948) مؤسس سياسة ثقافية سوفييتية قمعية تسوغ للحزب الشيوعي مراقبة الأدب والفن من خلال منظور الواقعية الاشتراكية الصارم وفرض آراء شيوعية على الممارسات الأدبية والنقدية والفكرية السائدة. [المترجم].

(***) (1809 - 1865) سياسي فرنسي وفيلسوف اشتراكي. [المترجم].

الغربية في العام 1929 من قبل أندريه يولس على أساس ما دعاه (الأشكال البسيطة) einfache Formen، بما فيها تسعة أشكال منوعة (القصة الخيالية، أسطورة القديس، الحكاية الرمزية، الخرافة، اللغز، القول المأثور، الحادثة، التقرير، والنكتة) التي عَدّها تأسيسية للأدب العالمي. ولكن حين تتجمع هذه الوحدات الأصغر في أعمال أدبية «عالية» وفق مفهوم جيكوب غريم «لأدب الفن» Kunstpoesie، فإن التشابهات، كما يناقش فيسيلوفسكي، لا يمكن تفسيرها بالنشوء التلقائي، ولكن نتيجة الاتصالات الثقافية.

إذا كان ممكنا أن نجري تناظرا: إن صنع الأوعية أمر عالمي بين الثقافات الإنسانية. لكن تقنية معينة تتضمن عوامل عدة، مثل صقل الفخاريات بالملح، من شأنها على الأرجح أن تكون اختراعا ابتُكر في مكان واحد ومن ثمَّ انتشر خارجا من نقطة البداية تلك.

غير أنه، بالنسبة إلى دوريشين، فإن وجهة النظر هذه محددة جدا في معنيين على الأقل. أولا، إنها تقلل من قيمة دور الفنان، لأنها تفضل حتمية الشكل على اختيار المواد وتحويلها من قبل الفنان. ثانيا، إنها لا تستطيع توضيح التشابهات الفعلية للمواد الأدبية بين الثقافات التي لم تكن على اتصال. دفع هذا العامل الأخير دوريشين إلى تطوير مجموعة معقدة من «الصلات النمطية» (التشابهات الأدبية التي لا يمكن توضيحها بالاتصال) إلى جانب فرع من «الاتصالات الوراثية»، الذي كان المجال الرئيس من الفولكلور المقارن وعلم الأساطير. وبالنسبة إلى مجموعته من الصلات النمطية، استفاد دوريشين بشكل رئيس من تلميذ فيسيلوفسكي، فكتور م. جيرمونسكي(*)، الذي اختار، مفارقةً، التركيز على هذا النوع من التشابه بعد حملة تطهير 1947 - 1948 بوصفها طريقة لإثبات أن الخواص التي يبدو أن الأدب

(*) (1891 - 1971) أكاديمي ومؤرخ أدبي روسي يُعدُّ ممثلا للدراسات الشكلانية الروسية. درس الرومانتيكية الألمانية والملاحم الآسيوية. واشتغل بالمقارنية أو دراسة الاقتراضات المحتملة وانتشار الموضوعات والقصص بين الثقافات. طوّرَ نظرية مقارنة ترى أن التشابهات لا تنشأ من تأثيرات تاريخية بل من المؤسسات الاجتماعية والثقافية المتشابهة. [المترجم].

الروسي يتشارك بها مع الآداب الأخرى، ليست كذلك بسبب تأثير الآداب الأخيرة في الأول، ولكن لتشابهات في النظم الاجتماعية والثقافية.

أما بالنسبة إلى الشكلانيين الروس، فإن دوريشين يهتم بكيفية ردهم ضد بعض مبادئ فيسيلوفسكي، خصوصا كيف تحدوا الصورة التقليدية للنمو الأدبي بوصفه عملية متناغمة. وهو يجد الجزء من عمل يوري تينيانوف في العام 1929 «الطليعة والتقليد» Archaisty i novatory المخصص لدراسة تأثير دوستويفسكي (1821 - 1881) في غوغول (1809 - 1852) مهما (تذكر أن دوريشين كتب أطروحته حول تأثير غوغول في القصة القصيرة الواقعية السلوفاكية)، لأن تينيانوف رأى الاستمرارية الأدبية «صراعا وتوترا، غالبا بين الاتجاهات التطورية المتناقضة» (دوريشين، «المصادر»، 53).

باختصار، قدّم نقد دوريشين وتطويره لبحث فيسيلوفسكي – جيرمونسكي المقارن ووجهة نظر الشكلانيين حول التطور الأدبي الأساسَ المنطقي لنظريته عن العملية الأدبية البينية، التي هدفت إلى تتبع النمو الأدبي من الأدب الوطني إلى الأدب العالمي. وبالتباين مع التأثير الواسع الانتشار آنذاك لما يسمى بالمدرسة الفرنسية للأدب المقارن، التي ركزت على الاتصالات الثنائية بتمييز العمل المصدري، أكد دوريشين على العملية الإبداعية الفردية المُتَضَمَّنَة في التلقي، وبأهمية مماثلة، على الأسباب المحددة حيث ينجذب نظام أدبي إلى نظام أدبي آخر عند استيراد المواد، يبتعد في المقابل عن الأنظمة المصدرة الأخرى (في هذا المجال، انظر إيفن - زوهار، «الدور الروسي» وغامسا). ولهذا يعترف ياوس (1125) بتزامن بحث دوريشين حول التلقي مع بحثه.

فرعان للنمو الأدبي

بداية من أواخر ستينيات القرن العشرين، كان هدف دوريشين صياغة نظرية عامة للأدب العالمي، التي تضمنت للوهلة الأولى، كما تبين آنفا، نقدا منهجيا لما يسمى بالمدرسة الفرنسية للأدب المقارن. وبالتباين مع الصيغة المزدوجة للكتّاب/ الأعمال «X وY» أو «X في Y» التي طبقها عدة من المقارِنين (الفرنسيين)، الذين قد يشهد الباحث بينهم «رابطا واقعيا» rapport de fait، يناقش دوريشين بأن العلاقات

الأدبية لا تتطور أبدا بين عنصرين فقط، ولكن في مستويات عدة بشكل متزامن، على سبيل المثال، بين العنصر المصدري، والعنصر الهدف وسياقاتهما الخاصة، أو بين أنظمة المصدر والهدف وسياقاتها[3]. والتلقي الخاص لبايرون في سلوفاكيا خلال الثلث الثاني من القرن التاسع عشر، على سبيل المثال، هو نتيجة العلاقات الأدبية البينية سواء بين الآداب الإنجليزية والسلوفاكية وبين الآداب السلوفاكية والروسية (بما في ذلك استقبال الشخصيات الأدبية الروسية الخاص لبايرون). هذه العلاقات المتعددة المستويات تزودنا بمعلومات حول الحالة الشاملة للأدب السلوفاكي في تلك اللحظة بالذات (دوريشين، «نظرية فن المقارنة الأدبية»(*) 114). بالإضافة إلى ذلك، يمكن أن توضح عبارة «رابط واقعي» rapport de fait التشابهات الأدبية بين عملين من الآداب المتميزة في حال «قرأ» (وهي كلمة تحتاج إلى شروط أخرى) كاتب العمل الثاني عملا سابقا لكاتب آخر ودمجه بشكل ما مع عمله. ولكن ماذا عن التشابهات بين الأعمال حين لا يعرف كاتب العمل الثاني شيئا عن الآخر؟

«إن موضوع فن المقارنة الأدبية»، كما يقول دوريشين (واضعا جانبا كما يبدو اقتراحه حول استبدال النظرية الأدبية البينية بالأدب المقارن)، «يشمل العلاقات المتعددة بين الظواهر الأدبية، مقابل خلفية كل من السياق الأدبي القومي والأدبي البيني، بينما ينشأ اتجاه الدراسة عن تكافؤ هذه الظواهر» («نظرية فن المقارنة الأدبية»، 100). واعتمادا على عمل جيرمونسكي وإرينا ج. نيوبوكويفا المبدع، والأخذ بعين الاعتبار نقد بعض التناقضات التي قدمها المقارِن التشيكي البارز فرانك وولمان، يتوصل دوريشين إلى مثال مزدوج من العلاقات الأدبية، الذي يشمل إما الاتصال الوراثي وإما الصلات النمطية - مَسَاري العملية الأدبية البينية. يتضمن إسهام دوريشين الخاص من جهة تصنيفا مفصلا للتشابهات، ومن جهة أخرى تعريفا بالأنواع الثانوية وفقا للأدوات أو القرائن التي توضح مثل هذه التشابهات. يظهر نموذجه في الجدول (2 – 1).

تسمي العلاقات الوراثية التشابهات الناجمة عن اتصال واقعي بين عملين من الآداب المتميزة. قد يكون هذا الاتصال إما خارجيا وإما داخليا. تتضمن العلاقات

(*) Comparatistics: يمكن ترجمتها المقارنية أو فن المقارنة أو علم المقارنة على غرار مصطلح poetics الشعرية أو فن الشعر أو علم العروض/ أو نظم الشعر. [المترجم].

الوراثية الخارجية إشارات إلى الأعمال الأدبية والتواريخ الأدبية والدراسات النقدية، أي ما دعاه الأدب المقارن تقليديا التلقي أو («التأثير، البقاء») Wirkung، مع أن دوريشين يؤكد «أن التلقي يدل على شيء مختلف» بالنسبة إليه («نظرية فن المقارنة الأدبية»، 108 ن2)، بمعنى فهمه للتلقي بأنه نشيط ومبدع. وبالنسبة إلى دوريشين، ثمة مثال لهذا النوع من الاتصال يقدمه الفصل الثاني من عمل زلاتكو كلاتيك في العام 1965 «أتباع ستور واليوغوسلافيون» Štúrovci a Juhoslovania، حيث توثق علاقة زعيم الإحياء الوطني السلوفاكي، بودفيت ستور(*) L'udovít Štúr، بالشعر الملحمي اليوغوسلافي، بالإضافة إلى أسباب انجذابه إلى عمل الشاعر الصربي برانكو راديسيفيك. وبالتباين مع الميل الذي أظهره الأدب المقارن التقليدي لهذا النوع من البحث، فإنه يمثل بالنسبة إلى دوريشين مجرد «منهج تجريبي ومبكر لتحليل ثمار التطور الأدبي البيني» (نظرية المقارنة الأدبية، 108). وبشكل مثير للاهتمام، يضمّن دوريشين أيضا «الصور» (بمعنى الأفكار الوطنية الشائعة) بوصفها نوعا من الاتصالات الخارجية، لأنها قد تتطابق مع سبب اهتمام كاتب معين بأدب أجنبي محدد.

أما بالنسبة إلى الاتصالات الداخلية، فهي تحدد تضمين عنصر (موضوع، شخصية، أسلوب، شكل، حالة، وغير ذلك) من عمل في آخر، إما «محلي» وإما «أجنبي»[4]. تحدد الاتصالات الداخلية «عن طريق مواجهة الظواهر الأدبية، أي بتحليل هذه الوحدات الأدبية التاريخية ومقارنتها» (نظرية فن المقارنة الأدبية، 118). وثمة مثال على الاتصال الداخلي هو تأثير «غادة الكاميليا» في العام 1848، من تأليف ألكساندر دوماس الابن، في رواية «الأبله» 1868 - 1869 من تأليف فيودور دوستويفسكي، كما أكده م. س. ألتمان في دراسته في العام 1963 «دوستويفسكي ورواية أ. دوماس غادة الكاميليا» «Dostoevsky i roman A. Duma Dama s kameliani». قد تكون الاتصالات الداخلية إما مباشرة وإما غير مباشرة. تحدث الاتصالات الداخلية المباشرة حين يقرأ الكاتب العمل بلغته الأصلية، بينما تحدث الاتصالات الداخلية غير المباشرة (بوسيط)

(*) (1815 - 1856) سياسي وفيلسوف وشاعر ولغوي سلوفاكي. تزعم حركة الإحياء الوطني السلوفاكية في القرن التاسع عشر وله جهود لغوية سلوفاكية أدت إلى بلورة اللغة الأدبية السلوفاكية المعاصرة. ونظم حملة المتطوعين السلوفاكيين خلال ثورة 1848. [المترجم].

من خلال الترجمة، أو التكيف الفني التبادلي، أو أي تنوع آخر مما سيدعوه لوبومير دوليزيل لاحقا «تحويل العناصر الأساسية» (انظر الفصل 6)، بمعنى انتقال النص بين الوسائط، والذي يتضمن دائما درجة معينة من التحول[5]. وثمة مثال عن الاتصال الداخلي غير المباشر هو تأثير رواية «الأحبة لا يخسرون أبدا» Un de Baumugnes، الصادرة في العام 1929، من تأليف الكاتب الفرنسي جان جيونو، في الروائيين السلوفاكيين مثل مارغيتا فيغولي وفرانتيسيك سفانتنر، وهذا التأثير، كما وضحه ج. ستيفسيك، ظهر في رواية دوبروسلاف شروباك «الصديق جاسيك» Kamarát Jašek.

الجدول (2 – 1): تصنيف العلاقات الأدبية البينية		
مسارات العملية الأدبية البينية		
العلاقات الوراثية (الاتصالية)		الصلات النمطية
الاتصالات الخارجية		الصلات الاجتماعية النمطية
الاتصالات الداخلية	الاتصالات الداخلية المباشرة	الاتصالات الداخلية المباشرة
	الاتصالات الداخلية المتوسطة	
		الصلات النفسية النمطية

إن كون ما عناه دوريشين شيئا مختلفا جدا عن الفهم التقليدي للتأثير والتلقي يثبته تصنيفه للطرق التي يمكن فيها توضيح العلاقات الوراثية - إما الخارجية وإما الداخلية - كما يظهر في الجدول (2 – 2)[6].

من وجهة نظر التلقي بوصفه عملية نشيطة ومبدعة، حيث يغير عنصر المنح تركيب التلقي والعكس بالعكس، يميز دوريشين شكلين للتلقي الأدبي البيني: أما «التكامل»، حين يسود تطابق العمل الهدف مع عنصر المصدر؛ أو «التمييز»، حين يكون الهدف تأكيد الفارق بين العمل الهدف وعنصر المصدر. وهناك ستة أنواع للتلقي التكاملي. «التلميح» هو استعادة بسيطة للعمل المصدر عادة «مرتبط بشخصيات مشهورة جديرة بالثقة من الأدب العالمي» («نظرية فن المقارنة الأدبية»، 171)، ويتراوح بين الاقتباس المباشر والشعارات شبه النصية إلى إعادة الصياغة. و«الاقتراض» هي تضمين موضوع، أو صورة، أو أداة فنية، أو غير ذلك. و«التقليد» له دور هيكلي أعمق، لأن الهدف هو تقديم الصلات بالعمل المصدر أو الجنس

الأدبي بحيث يشجع تطور النظام الأدبي في اتجاه معين. وبالنسبة إلى دوريشين، يُعدُّ تقليد قصيدة غوتفريد أوغست بيرغر «لينور»(*) Lenore المتكرر كثيرا عبر أوروبا مثالا مناسبا. ويشير «التبني» إلى الاقتراض أو التقليد حيث العلاقة العرقية أو الأنواع الأخرى من القرابة تضطلع بدور أيضا، كما يحدث، وفق قول دوريشين، بين الآداب الأوكرانية والسلوفاكية والتشيكية؛ ويشير هذا إلى بنية المجتمع الأدبي البيني (انظر لاحقا). ويشير «الانتحال» ضمنا إلى أن الاهتمام يكمن بشكل حصري تقريبا في الظاهرة المستقبلة، التي تكتسب دورا مهيمنا في عملية التلقي. ويغطي «التكيُّف» الترجمة اللغوية البينية والتبادلية التوسطية[7]. تمثل الأولى، أو الترجمة الصحيحة، وفق دوريشين، «شكلا متميزا ومهما جدا من التلقي الأدبي البيني» («نظرية فن المقارنة الأدبية»، 178)، الذي أولاه اهتمامه، ولو بطريقة محدودة، لأن المركز الرئيس لدراسات الترجمة كان يوجد في جامعة نيترا برئاسة أنتون بوبوفيك (انظر الفصل 6).

أما بالنسبة إلى تمييز التلقي، فإن دوريشين يفرق بين ثلاثة أنواع - الخلاف الأدبي، والمحاكاة التهكمية، والتقليد الساخر، التي لا يعرفها. وبما أن نموذجه القابل للتصنيف منطقي جزئيا، على المرء فهم أن هذه الفئات الثلاث هي استراتيجيات للتمييز، من درجة أخفض إلى درجة أعلى، فيما يتعلق بالأعمال المصدرية.

الجدول (2-2): أشكال التلقي الأدبي البيني

العلاقات الوراثية		أشكال التلقي الأدبي البيني	
		تكامل الأشكال	تمييز الأشكال
الاتصالات الخارجية	الاتصالات الداخلية	التلميح	الخلاف الأدبي
		الاقتراض	المحاكاة التهكمية
		التقليد	التقليد الساخر
		التبني	
		الانتحال	
		التكيف / الترجمة	

(*) قصيدة قصصية كتبها المؤلف الألماني غوتفريد أوغستت بيرغر في العام 1773 ونشرت في العام 1774، وتترجم أحيانا ليونورا أو إلينور. تمثل القصيدة أحد نماذج القصائد القوطية في القرن الثامن عشر. وقال عنها وليام تيلر، أول من ترجمها إلى الإنجليزية، «لم تترجم قصيدة ألمانية إلى الإنجليزية أكثر من إلينور». [المترجم].

يتشكل الفرع الرئيس الثاني للعملية الأدبية البينية بوساطة صلات نمطية، تمثل مرحلة أقرب إلى الأدب العالمي، لأنها تجسد القوانين العامة للأدب حيث لا يمكن توضيحها بالاتصال. ووفقا لدرجتها من الحدة والتكيُّف، يميز دوريشين ثلاث فئات - صلات تصنيفية اجتماعية، وصلات نمطية أدبية، وصلات نمطية نفسية. تحدد الصلات النمطية الاجتماعية التشابهات التي هي نتيجة حالات اجتماعية مماثلة. وثمة مثال هو نمو «واقعية نقدية» على شكل أسلوب أدبي في الآداب الأوروبية خلال القرن العشرين، نتيجة النمو السريع للرأسمالية وأشكالها الإمبريالية («نظرية فن المقارنة الأدبية» 200). والصلات النمطية الأدبية هي تشابهات أدبية لا يمكن عزوها إلى أي نوع من التأثير الخارجي، وبالنسبة إلى دوريشين، فإن أفضل تمثيل لهذا النوع من الصلة هو تحليل الأنواع. وتتضمن الصلات النمطية النفسية تشابهات أدبية ناجمة عن شخصيات تأليفية مماثلة. قد يكون النظام الذي يقدم دوريشين فيه هذه الأنواع الثلاثة من الصلات مفاجئا، لأنه، إذا كانت درجة القرب من القوانين الأدبية الصحيحة هي المنطق الضمني للأدب العالمي، فإن النظام العكسي، من الصلات النفسية إلى الصلات الأدبية، يكون أكثر وضوحا.

فاصل ثقافي بيني

حين شَخّص ويليك، في العام 1958، بمناسبة انعقاد المؤتمر الثاني لرابطة الأدب المقارن الدولية، أن الأدب المقارن كان في أزمة، تعافى المريض بعدها بثلاث سنوات - أو هكذا تجري القصة العادية - بفضل تعريف هنري هـ. هـ. ريماك الجديد للفرع المعرفي، الذي يشير إلى أن الأدب المقارن هو «مقارنة أدب معين بآخر أو بآداب أخرى، ومقارنة الأدب بمجالات أخرى من التعبير الإنساني»(3)[8]. كان هذا حلا صالحا، على الأقل في الولايات المتحدة، لأن ريماك يذكر أن تعريفه «ربما يكون مقبولا لدى أغلبية طلاب الأدب المقارن في هذه البلاد»، يعني «المدرسة الأمريكية»، بينما «سيكون خاضعا لنقاش كبير بين أفراد قطاع مهم من المقارِنين الذين سندعوهم، بهدف الإيجاز، «المدرسة الفرنسية»(3).

إذا كان نص ريماك في العام 1961 سيتباين مع نص ويليك في العام 1958، سيدرك المرء أن الأول يقدم علاجا غريبا جدا، لأن تعريف ريماك لا يعالج القضية

المركزية التي أكدها ويليك مطلقا، أي أن الأدب المقارن «لم يكن قادرا على ترسيخ مادة بحث متميزة وعلم منهج محدد» («أزمة الأدب المقارن»، 162)[9]. هل يقدم تعريف ريماك أي حل لهاتين القضيتين؟ كلا على الإطلاق.

غير أن دوريشين واجه المشكلة الأولى التي قدمها ويليك، لأن النظرية الأدبية البينية تهدف إلى توضيح عملية مستمرة، كما رأينا آنفا، وبالتالي لا تتوقف في أي من جانبي القومي/الدولي. وبشكل مثير للانتباه، أصبحت اقتراحات دوريشين «مرئية» أولا للعلماء الغربيين في أوائل ثمانينيات القرن العشرين، حين شهد دووي و. فوكيما («الأدب المقارن والمثال الجديد»، 10 ن20)، في رد جديد على أزمة ويليك، ظهور «مثال جديد» للأدب المقارن (انظر الفصل الأول)، الذي تحقق بكونه مفهوما جديدا لهدف الدراسة، وتقديما لطرق جديدة، ورؤية جديدة للصلة العلمية في دراسة الأدب، ورؤية جديدة للتسويغ الاجتماعي لدراسة الأدب، التي كانت نظرية دوريشين الأدبية البينية أداة مساعدة لها. ويمكن لحقيقة أن أعمال دوريشين أتى ذكرها بصورة عابرة فقط في هامش من قبل فوكيما أن توضح، بين أسباب أخرى، لماذا لاتزال إسهاماته تحتل اليوم مكانة ثانوية في الأدب المقارن السائد.

لنرجع إلى تعريف ريماك ونرى كيف تجلى حله في مجرد توسيع مجال الأدب المقارن، من المحور الأدبي البيني التقليدي (مقارنة أدب معين بآخر أو بآداب أخرى) إلى المحاور الفنية التبادلية (مقارنة الأدب والفنون الأخرى) والاستطرادية البينية (مقارنة الأدب ومجالات المعرفة الأخرى، مثل التاريخ، الفلسفة، العلوم الاجتماعية، العلوم، الدين، وغيرها) «الجديدة». المفارقة هنا، ومع أن ريماك صرح بأن تعريفه كان «مقبولا ربما لدى أغلبية طلاب الأدب المقارن» في الولايات المتحدة، أن محاولات جديدة لحل أزمة الأدب المقارن شملت توسعا آخر للمحور الأدبي البيني في الأكاديمية الأمريكية من خلال ما قد يدعوه المرء ثلاث موجات متتالية - الدراسات ما بعد الكولونيالية (انظر الفصل الثالث)، والدراسات الشرقية/الغربية، والأدب العالمي (انظر الفصل الرابع). تشترك هذه الموجات الثلاث في هدف التغلب على التوجه المركزي الأوروبي، وهي مشكلة لم يذكرها ويليك، بالتباين مع مخاوف أحد الباحثين البارزين فيما يدعوه ريماك، بغرض الإيجاز، «المدرسة الفرنسية»، وبالتحديد رينيه إيتامبل.

نريد هنا تأكيد الدور الذي اضطلعت به الدراسات الشرقية/الغربية، لأن لها رابطا مباشرا - مع أنه غير ملحوظ - مع تصنيف دوريشين للصلات النمطية. وكما مر آنفا، يدرك دوريشين أن الصلات النمطية الأدبية تتضمن «ظواهر أدبية معينة»، التي «تنجم عن قوانين النمو الداخلي على سبيل المثال للأساليب والاتجاهات الأدبية وفي التحليل النهائي لمقومات العمل الفني الأكثر تفصيلا» («نظرية فن المقارنة الأدبية»، 203). وبالاستفادة من هذا المبدأ نفسه ومن تحذيرات إيتامبل في ستينيات القرن العشرين للتغلب على التوجه المركزي الأوروبي بإعلان أن «الأدب من الآن فصاعدا يمكن أن يعني فقط مجموع الآداب كلها، سواء الحية أو الميتة، التي تبقى منها آثار مكتوبة، أو حتى شفاهية فحسب، من دون تمييز آخر بالنسبة إلى اللغة أو السياسة أو الدين» («هل علينا أن نراجع» 96)، ظهرت الدراسات الشرقية/الغربية بوصفها محورا أفقيا لبحث الصلات المشتركة مع الآداب الشرقية (بشكل أساس الصينية واليابانية) والغربية. وبطريقة ما، كان هذا يعني العودة إلى نموذج الرابط الواقعي rapports de fait المزدوج، لكنه مطبق الآن على أعمال من دون علاقات تاريخية أو وراثية[10]. وقد وجد باحثون عدة من الذين عملوا في الدراسات الشرقية/الغربية - مثل إيتامبل – أو الذين يهتمون بإمكانات المجال إلى حد كبير في جيرمونسكي (أحد التأثيرات الأساسية في دوريشين) مصدر إلهام (انظر، على سبيل المثال، تشادويك وجيرمونسكي). ويعلن كلاويو غيين، على سبيل المثال، أن «أولئك الذين رعوا الدراسات الشرقية/الغربية طوال سنوات، ربما يكونون أجرأ الباحثين في مجال [الأدب المقارن]، ومن مفهوم نظري قبل كل شيء» (تحدي الأدب المقارن 16)، وعلى نمط عملهم يصوغ «نموذجه C» بشأن القومية العليا، التي تجعل من الممكن «الحوار بين الوحدة والتنوع اللذين يحفزان المقارنة للتركيز على المجابهة المفتوحة للنقد/ التاريخ مع النظرية» («تحدي الأدب المقارن» 70-71)[11].

يمثل نشر كتاب «فن الشعر المقارن. مقالة ثقافية بينية حول نظريات الأدب» الصادر في العام 1990، من تأليف إيرل ماينر، مَعْلَمًا في تاريخ الدراسات الشرقية/الغربية، لأن المقارنة المزدوجة للأعمال الشرقية والغربية المنفردة مهملة هناك لمصلحة مقارنة الانعكاسات التأسيسية الأدبية التي تدرس نفسها من الغرب والشرق، مثل «فن الشعر» لأرسطو، وفي «فن الشعر» لهوراس، و«المقدمة العظيمة»

إلى شيجنغ Shijing (كلاسيكية الشعر)، و«تعاليم حول الأسلوب والصفوة» Füshikaden لزيمي[12]. وبالاستفادة مما قام به جيمز ج. ي. ليو، يختار ماينر أهدافا للمقارنة ما يدعوه «فن الشعر الإبداعي الواضح». يكون فن الشعر واضحا حين يتخذ شكل نص شبيه بالأطروحة يعالج مبادئ «الأدب» - مثل التي أتى ذكرها آنفا. ويكون إبداعيا حين «يعرّف ناقد أو نقاد ذوو بصيرة طبيعة وأحوال الأدب فيما يتعلق بالجنس الأدبي المقدر الأكثر تقديرا آنذاك» («فن الشعر المقارن» 7؛ انظر هنا الرابط مع وجهة نظر دوريشين حول الصلات النمطية الأدبية). وبمقارنة فن الشعر اليوناني واللاتيني والصيني والياباني في كتابه في العام 1990، يستنتج ماينر أنه «مع استثناء واحد، تُعدُّ القصيدة الغنائية الجنس الأدبي الأساسي لأنظمة العالم الشعرية الواضحة، وهي الأساس الضمني للأخرى» («فن الشعر المقارن»، 127). إن الاستثناء الوحيد هو النظام الأدبي الغربي، لأن جنسه الأدبي الأساس هو المسرح. ومد ماينر استنتاجه هذا العام 1991 إلى الهند، التي جنسها الأدبي الأساسي هو القصيدة الغنائية أيضا.

بنقلة وحيدة - مقارنة فن الشعر، وليس الأعمال الأدبية - وصل ماينر إلى استنتاجات واسعة النطاق حول كيفية عمل الأنظمة الأدبية حول العالم، وزود الأدب المقارن بمعجم مقارن جديد، وواجه قضية أساسية في هذا الفرع المعرفي - النسبية الثقافية. وفيما يخص المعجم المقارن الجديد، كان ماينر يرد مباشرة على إحدى المشكلات التي عرضها ويليك في العام 1958، وهي المقارنة بوصفها طريقة منهجية. ويقول ماينر، «قد تكون القضية الأقل دراسة في الأدب المقارن ما تعنيه كلمة «مقارن»، وبدقة أكثر، ما هي مبادئ أو معايير إمكانية المقارنة» («بعض النظري»، 135). ويميز ماينر ثلاثة معايير لإمكانية المقارنة: العزل والتجانس وسوء القراءة. وبكلمة «عزل»، يفهم ماينر «تقديما متعمدا لشيء قريب لكنه غير مرتبط تاريخيا بالقضية أو المسألة قيد البحث» («بعض النظري»، 139). والمثال هو عزل تسلسل سونيتة عصر النهضة الغربية من خلال تكامل دراسة المجموعات الملكية اليابانية. ويشير «التجانس» إلى حقيقة أنه «في آداب ومجتمعات مختلفة، قد تقوم عناصر متنوعة بالدور نفسه وبالتالي تجري مقارنتها» (137)، كما يحدث في صور الدراما الصينية وحبكات المأساة اليونانية حين يتعلق الأمر بترسيخ شخصية درامية. ويعني

«سوء القراءة» «تفسير كل مركب بسمة ثانوية مهمة، بدلا من المهيمنة» (140). وثمة مثال هو سوء قراءة القصائد الغنائية بوصفها قصصا، أو القصص بوصفها قصائد غنائية. جرى توسيع مقالة في العام 1987 «بعض الموضوعات المنهجية النظرية للأدب المقارن» في ترجمة فرنسية لها في العام 1989. وفي هذه النسخة يُسَمَى «العزل» «اختبار الأجانب»I›épreuve de I›étranger، بينما يحل محل «سوء القراءة» «الصلات الشكلية» affinités formales، التي يشمل اتخاذ ظاهرة أدبية متماثلة شكليا في أكثر من ثقافة واحدة، مثل المختارات الأدبية، هدفا للدراسة. هذا التغيير وثيق الصلة بالموضوع، لأن ماينر يقول «إن هذه الطريقة الثالثة هي التي وجدتها أكثر فائدة» («دراسات مقارنة» Études comparées 175).

باختصار، على غرار جيرمونسكي قبله وغيلين بعده، يجد ماينر في «الصلات الشكلية» («الصلات النمطية الأدبية» بتعبير دوريشين) المفتاح إلى العموميات الأدبية، وبالتالي خطوة على طريق ما يدعوه إيتامبل نظرية أدبية (شاملة فعلا) vraiment generale. تتعلق هذه بقضية النسبية الثقافية، التي، بكلمات فوكيما، «تشمل موقف التسامح نحو الأنماط الثقافية الأخرى» («النسبية الثقافية» 240). وللنسبية الثقافية درجات عدة، وفي أكثرها راديكالية، لا تعود مقارنة (النظريات الأدبية) ممكنة، لأنه لا توجد نظرية إما حقيقية وإما زائفة. لذلك من التناقض في تاريخ الأدب المقارن أن النقاش حول علاقة المقارنة كان يركز بشكل رئيس على النص (أي عناصر نصية تضمن إمكانية المقارنة؟) بدلا من التركيز على السياق (أي قضايا التلقي والإنتاج تضمن إمكانية المقارنة؟). وضمن سياق إعلان ظهور مثال جديد للأدب المقارن، يعالج فوكيما القضية التي تضمن منها حالات صريحة إمكانية المقارنة عن طريق أخذ التنبيه الآتي في الحسبان: «مع أننا نريد احترام مثالية النسبية الثقافية، فإننا في الممارسة سنفرض حتما اعتباراتنا النظرية المعرفية على هدفنا من البحث. [...] ومع هذا، [...] بالتركيز على حالة الاتصال بدلا من نصوص وحيدة، نكون في موقع أفضل لاحترام كل من معايير النسبية الثقافية ومعايير نظريتنا المعرفية الخاصة» («النسبية الثقافية» 245).

هذه هي الظاهرة التي دعتها ماري غاريت «التناقض المنهجي»، بمعنى أنه حين يدرس المرء ثقافة أخرى، تبدأ هذه الدراسة غالبا جدا ضمن موقع ذي مبادئ

ومفاهيم غريبة عن تلك الثقافة، لكنها مألوفة للباحث. ويوجد دائما إذن خطر فرض مبادئ ومفاهيم خارجية على الثقافة التي يجري تحليلها. لهذا وضع مفهوم الأدب ضمن علامات اقتباس آنفا: إن فن الشعر واضح حين يكون نصا شبيها بالأطروحة يعالج مبادئ «الأدب». وضمن سياق فن الشعر الثقافي البيني لدى ماينر، ظل بروز المفهوم الغربي الحديث للأدب والأجناس الأدبية الأساسية على كل من الثقافات الغربية قبل الحديثة والثقافات غير الغربية من دون مناقشة. وبشكل مثير للاهتمام، لا يقتصر هذا البروز على العلماء الغربيين. «في معارضة المدرسة «الفرنسية» لدراسات التأثير والمدرسة «الأمريكية» للدراسات المماثلة (كي نكون بسيطين جدا)، «كما يقول جيمز سانت أندريه، «اقترحت المدرسة «الصينية» منهجها الخاص: تطبيق النظرية الغربية على النصوص الصينية»(294). لكن هذا لا يعني، كما هي الحال أيضا مع فن الشعر الثقافي البيني، تمرينا أوروبي - مركزي التوجه جوهريا، لأن هذا المنهج، في أحسن الأحوال، أثبت في آن واحد طريقة جديدة لقراءة النصوص الصينية وطريقة لفحص ادعاء النظرية الغربية بالعالمية»(294).

نحو الأدب العالمي

كما رأينا، إن الهدف النهائي للنظرية الأدبية البينية هو تقديم تفسير للأدب العالمي، كما ذُكر منذ أقدم أعمال دوريشين في ستينيات القرن العشرين. وهذا فارق أساس عن كيفية ممارسة الأدب المقارن حتى ذلك الوقت في الولايات المتحدة وأوروبا الغربية. وعلى المرء عدم إغفال هذه الحقيقة عند مقاربة إعادة الظهور الحديثة لدراسات الأدب العالمي في الولايات المتحدة (انظر الفصل الرابع). ويقول دوريشين، «إن الأدب العالمي هو الدرجة النهائية للبحث الأدبي. [...] وهو يمثل الدرجة النهائية وموقعه في قمة مبادئنا العامة حول العملية الأدبية البينية» (الأفكار 25). وبطريقة ما، كان دوريشين يرجع إلى الأصول المعرفية للأدب المقارن، ليس في فرنسا، ولا في الولايات المتحدة لاحقا، ولكن خلال الثلث الأخير من القرن التاسع عشر مع عالم إيرلندي يعمل في نيوزيلندا - وهي حالة هامشية مزدوجة في العالم الناطق بالإنجليزية. فبينما كان يتولى الكلاسيكيات والأدب الإنجليزي في الكلية الجامعية، بأوكلاند، نشر هتشيسن ماكاولي بوسنيت في العام 1886، ضمن

«السلسلة العلمية الدولية» المشهورة من دار النشر اللندنية «كيغان بول، ترينتش وشركاه» (روتلدج الحالية، بعد بعض الدمج) كتابا بعنوان «الأدب المقارن»، يَعدُّ فيه المقارنة طريقة للتمييز فيما إذا كانت «حلقة الحديث والفكر المشتركان ضيقة مثل العصبية العشائرية»، ولها «الكثير من هذه الحلقات المترابطة ضمن مجموعة قومية»(78)، أو أنها في شكلها الأقصى «أدب عالمي»، علامتها الأساسية «هي فصل الأدب عن المجموعات الاجتماعية المحددة»(236).

وبالنسبة إلى دوريشين، تبدأ العملية الأدبية البينية بالآداب القومية وتتقدم منها إلى الأدب العالمي عبر سلسلة من المراحل المتوسطة، كما يبين الجدول (2-3).

كما يوضح الجدول (2-3)، يؤدي استعمال تعبير الأدبي البيني إلى تضارب، لأنه يمكن أن يسمي العملية العامة من الأدب القومي إلى الأدب العالمي، المرحلة المتوسطة بين الآداب القومية والأدب العالمي، والعملية من المرحلة المتوسطة إلى الأدب العالمي. كذلك، تتضمن بعض الفئات فئات فرعية نمطية (هذه هي حال الأدب القومي والمجتمعات الأدبية البينية)، حيث تتضمن الأخرى أمثلة (المركزية الأدبية البينية) أو تعريفات متميزة (الأدب العالمي). لكن هذه ليست المشكلات الوحيدة.

الجدول(2 - 3): مراحل العملية الأدبية البينية		
الآداب القومية	الأدب الشفهي للمجتمع العشائري أدب الدولة - المدينة **الأدب العرقي في العصور الوسطى** الأدب القومي الأدب العرقي الحديث	
المرحلة الأدبية البينية	المجتمعات الأدبية البينية	المجتمع الأدبي البيني الخاص المجتمع الأدبي البيني القياسي
	المركزية الأدبية البينية	المركزية الأوروبية الوسطى المركزية الأوروبية الشمالية المركزية الأوروبية الجنوبية
الأدب العالمي	المقاربة المضافة المقاربة الانتقائية المقاربة التاريخية الأدبية	

إن إحدى أكثر السمات الخلافية لنظرية دوريشين هي فهمه للآداب القومية بأنها الوحدات الأصغر للعملية الأدبية البينية. ويكمن جزء من المشكلة في تطبيق مفهوم «الأدب القومي» على خمس فئات مختلفة. بما أن الفئات الثلاث الأولى - الأدب الشفاهي للمجتمعات العشائرية، وأدب الدولة - المدينة، والأدب العرقي في العصور الوسطى – تُعدُّ أنواعا ما قبل حديثة من الأدب القومي، والفئة الأخيرة - الأدب العرقي الحديث - تشير إلى أدب مجتمع يعيش ضمن مجتمع آخر (على سبيل المثال، الأدب السلوفاكي في هنغاريا)، فإن السمة الغائية للتصنيف واضحة، مع قيام الفئة الرابعة - الأدب القومي - بدور ظاهرة مصاحِبة: «عملية تشكيل الأدب القومي لم تنته حتى الآن، وليست ضمن أوروبا فقط» (دوريشين، «الأفكار» 18). هذه الغائية القومية بارزة أكثر حتى حين يَعدُّ دوريشين أن الأدب القومي هو الوحدة المنهجية الأساسية: «إذا كانت الوحدة المنهجية للمقومات الأساسية، الظاهرة بالعلاقات والصلات، تمثل القومية الأدبية، فإن ما يعزز الأدبي البيني سيتألف بشكل أساس من مجموعة العلاقات الخاصة نفسها، والمعبر عنها، على أي حال، بالتصنيف المنهجي المختلف» (نظرية فن المقارنة الأدبية، 94).

ترتبط سمة خلافية أخرى في النظر إلى أن الآداب القومية هي الوحدات الأصغر للعملية الأدبية البينية بتجانسها. إذا كانت العملية الأدبية القومية، كما يناقش دوريشين، تطبع نوعا من الوحدة على الأعمال المنتجة ضمنها، فهذا يعني أن هذه السمات الأدبية التي لم يستوعبها المعيار القومي لا تستطيع التقدم إلى المرحلة الآتية - المرحلة الأدبية البينية - وبالتالي لا تستطيع المشاركة في الأدب العالمي. وباختصار، سيكون الأدب العالمي وفقا لهذه النظرية مجرد نتيجة لعملية متراكمة وغير قابلة للنقض، على الرغم من تأكيد دوريشين على التغيير (رؤية الاستمرارية الأدبية بوصفها صراعا وتوترا، كما تبين آنفا).

الدولة القومية

إن الدولة القومية نوع خاص جدا من الحكم المقدس في التاريخ الأوروبي (سلام وستفيليا في العام 1648 ومؤتمر فيينا في العام 1814-1815 هما مَعْلَمَان لهذه العملية) وتوسعها (لا توجد اليوم أرض في العالم ليست دولة قومية، حتى

القارة القطبية الجنوبية) متلازم مع الإمبريالية الأوروبية والموجات المتتالية لإنهاء الاستعمار decolonization، من الثورة الأمريكية وإنهاء استعمار أمريكا الإسبانية إلى إنهاء الاستعمار بعد العام 1945. وعلى نحو متناقض، تحقق إنهاء الاستعمار من الإمبراطوريات الأوروبية السابقة بوساطة حكومة أوروبية الطراز من الدرجة الأولى (الدولة القومية) ودور واضح في منح تلك الدول هوية جديدة اضطلعت به أداتها السائدة في تخيل مجتمعات قومية، (انظر أندرسن) – ونقصد الآداب القومية. إن كلمة أدب، بمعنى أدب قومي، هي استعارة معجمية أيديولوجية توسعت عبر العالم بالتوازي مع الدولة القومية. وعلى سبيل المثال، التعبير العربي «أدب» كان متماثلا مع المعنى الغربي للأدب خلال نهضة القرن التاسع عشر (النهضة الثقافية)؛ وكلمة «bungaku» اليابانية جرى استعمالها أولا لترجمة الكلمة «wenxue» الصينية (وهي نفسها عبارة قديمة تعني تقريبا «دراسة الوثائق») في العام 1870، ضمن سياق تبني الثقافة الغربية الذي شجعه إحياء Meiji ميجي(*).

الأدب الوطني: من الوحدة إلى التشريع

على غرار القواعد بالنسبة إلى اللغات، تُعدُّ الآداب القومية أوصافا ذاتية شاملة ومنظمات ذاتية تميز ما هو شامل («قومي») عما هو شامل جدا («أجنبي»). وهي تجمع المراجع والأعمال وفقا لخطة محددة بحيث يمكن وجود خطط مختلفة تتنافس حول كيف يجب أن تكتسب مجموعة أعمال صفة قومية. وكما أن المرء لا يخلط القواعد مع لغة معينة، على المرء ألا يخلط الأدب القومي مع «X» ولا يُنظر إلى الآداب القومية بوصفها وحدات صغرى من الأدب العالمي[13].

ومع أنها مهيمنة حول العالم، ليست الآداب القومية التنوع الوحيد للوصف الذاتي، سواء مؤقتا (ظهرت فكرة الأدب القومي خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر) أو جغرافيا.

(*) وتعرف أيضا تحت اسم ميجي إيشن، أي ابتكار أو ثورة أو إصلاح أو تجديد، وتشير إلى سلسلة أحداث أعادت الحكم الإمبراطوري إلى اليابان في العام 1868 تحت حكم الإمبراطور ميجي. جددت هذه الأحداث القدرات العملية في البلاد وعززت الحكم السياسي تحت سلطة الإمبراطور. امتدت الفترة حتى العام 1912 وكانت مسؤولة عن بروز اليابان بوصفها دولة عصرية في بداية القرن العشرين. [المترجم].

يمثل المستوى المتوسط الأول للعملية الأدبية البينية «المجتمعات الأدبية البينية». ونتيجة للصلة التي منحها دوريشين للأدب القومي، يميز صنفين من المجتمع اعتمادا على درجة قربهما من الوحدات القومية. ويشير «مجتمع أدبي بيني معين» إلى تعايش أنظمة أدبية عدة مستواها من التكامل قريب من مستوى الآداب القومية[14]. وبالنسبة إلى دوريشين، تُعدُّ آداب يوغسلافيا السابقة والاتحاد السوفييتي السابق وإسبانيا أمثلة واضحة عن هذه المجتمعات المعينة التي ينجم الميل فيها إلى «الوحدة التاريخية الأدبية للأدب القومي» عن عوامل سياسية إدارية (الأفكار، 22-23). (يتساءل المرء إلى أي درجة تظل هذه هي الحال. توجد أمثلة معاكسة واضحة، حيث الحدود السياسية لا تضمن التكامل الثقافي. هل يُعدُّ كتّاب اللغة العربية واللغة العبرية في [فلسطين المحتلة] أنفسهم جزءا من «المجتمع الأدبي البيني» نفسه؟) يشير «مجتمع أدبي بيني قياسي» إلى تعايش الآداب القومية التي ينجم تفاعلها عن عوامل عدة، مثل الانتماء العرقي (المجتمع الأدبي البيني السلافي)، أو جغرافي (المجتمع الأدبي البيني الإسكندينافي)، أو أيديولوجي (المجتمع الاشتراكي الأدبي البيني)، أو ديني (المجتمع الأدبي البيني الإسلامي)، لكن نتيجتها ليست وحدة أدبية متجانسة كالتي في الأدب القومي. وبالنسبة إلى المجتمعات الأدبية البينية، خطط دوريشين لدراسة بحثية واسعة النطاق، جمعت نتائجها في الأجزاء الخمسة الأولى من مجلدات «المجتمعات الأدبية البينية الخاصة» Osobitné medziliteráme spoloČenstvá. وبنشرها بين العامين 1987 و1993، مثلت هذه الكتب بديل دوريشين عن التواريخ الأدبية التي رعاها معهد غوركي ولجنة تنسيق رابطة الأدب المقارن الدولية AILC/ICLA (انظر الفصل السابع)، اللذان يفتقران كلاهما، وفقا للعالم السلوفاكي، إلى ما يَعدُّه متطلبا رئيسا: «تصنيف المبادئ الأولية لمنهجيات العملية الأدبية البينية» (نظرية العملية الأدبية البينية، 140). ومع ذلك، كما يحدث باستعمال «الأدبي البيني»، ليس استعمال «الخاص» في «المجتمع الأدبي البيني الخاص» منهجيا، لأن الكتب تتضمن الفصول المخصصة للمجتمعات الأدبية التي نُظر إليها سابقا على أنها قياسية.

الآداب في إسبانيا: مجتمع أدبي بيني خاص؟

زعم دوريشين مرات عدة أن الآداب في إسبانيا مثال جوهري عن مجتمع أدبي بيني خاص. وكما ذُكر آنفا، إن المعيار الرئيس للتمييز بين المجتمعات الخاصة والقياسية هو سياسي إداري، مما يفرض درجة أعلى من التلاحم. قد يتساءل المرء في أية فترة محددة بدأت شبكة الأدب في إسبانيا تصبح كثيفة جدا بحيث تشكل مجتمعا خاصا. لا يقول دوريشين شيئا بهذا الخصوص، مما يؤدي إلى تجسيد واضح للآداب في إسبانيا بكونه إسهاما في أدب قومي وحيد بشكل راسخ. كذلك، تدفع أهمية العامل القومي دوريشين إلى استثناء أية إشارة للأدب البرتغالي، ومع هذا فإن آداب عدة في إسبانيا (الكاتالاني والغاليسي والإسباني) كان لها درجة عالية من التفاعل مع الأدب البرتغالي في أزمنة عدة من التاريخ، إلى درجة أنه يوجد كثير من الكتّاب ثنائيي اللغة (الملك ألفونسو العاشر المثقف، جورج دي مونتمايور/جورج دي مونتيمور، جيل فيسينت، بذكر بعضهم فقط) الذين يشعر التاريخان الأدبيان القوميان كلاهما (الإسباني والبرتغالي) معهم بعدم الارتياح.

في السلسلة المخصصة لمجتمعات خاصة، يوجد فصل وحيد حول الآداب في إسبانيا. ويذكر فسيفولود جفغينيجيفيك باغنو أنه يوجد أدب دولي إسباني mnohoárodnej literatúry Španielska كما شكلته الآداب المكتوبة بالإسبانية والكاتالانية والغاليسية الباسكية. وهو أدب إسباني متعدد الجنسيات ذو حدود واضحة - حدود الدولة القومية – ويترتب على ذلك أن الأدب البرتغالي هو نوع من التابع الذي يستمد صلته بالأدب الغاليسي من رابط أرضي.

من وجهة النظر هذه، تكرر النظرية الأدبية البينية إيديولوجيات قديمة من التاريخ الأدبي الإسباني، أي الخصوصية والاستثناء. «التقليد الأدبي العام هو مسألة خاصة في المركّب الإسباني. وفي الواقع، لم يكن يوجد بالشكل المعروف في مجتمعات الآداب السلافية الشرقية والجنوبية» (باغنو، 182). ومن أجل تاريخ أدبي مقارن يرى أن إحدى منطلقاته النظرية هي النظرية الأدبية البينية، وفي الوقت نفسه، يرى أن دستور الآداب في إسبانيا مشكلة بكونه مجتمعا خاصا، انظر «تاريخ مقارن للآداب في شبه الجزيرة الآيبيرية» (كابو أسيغوينولازا، أبوين غونزاليز دومينغز).

المستوى المتوسط الثاني تمثله «المركزيات الأدبية»، التي يُعرّفها دوريشين إما بأنها مجموعات إقليمية أكبر من المجتمعات، أو مجتمعات تضطلع بدور تكاملي واسع النطاق، كما يمكن ملاحظته في «المركزية النشيطة ضمن الحياة الأدبية في أفريقيا وأمريكا اللاتينية وآسيا، على سبيل المثال» (الأفكار، 24). ويشكل تكامل المجتمعات الأوروبية الفردية ضمن مجموعة أعلى (الأدب الأوروبي) مثالا نموذجيا عما سيدعوه دوريشين «المركزية الأوروبية». ومن أجل أفكاره حول المركزية، يعتمد دوريشين على عمل رينيه إيتامبل (مفاتحات، Ouverture(s)) ومناقشات ديسيديريو نافارو حول التوجه الأوروبي، الذي يصفه العالم السلوفاكي بالمعنى الذي يرى فيه المركزية نتيجة للعملية الأدبية العالمية نفسها. لذلك فإن دور التكامل الذي تقوم به المركزية يمكن ربطه بالمجتمعات الأدبية التي تعمل، بطريقة تشبه طريقة وولرشتاين، بوصفها آدابا عالمية حقيقية. ومن أجل البحث حول المركزية، جمع دوريشين فرق بحث جديدة وفقا لمجالات الخبرة المطلوبة (بوسبيزيل وزيلينكا للمركزية الأوروبية الوسطى؛ دوريشين ونيشي لمركزية البحر المتوسط). ولكن، بسبب موت دوريشين غير المتوقع العام 1997، فليس من المحتمل توقع أية اتجاهات جديدة قد تظهر من دراسة كل من المركزيات والأدب العالمي ضمن هذا المنظور.

بينما يضطلع بحث إيمانويل وولرشتاين في الاقتصاد بدورٍ رئيسٍ في مفهوم فرانكو موريتي الشكلي الجديد حول انتشار الجنس الأدبي، فهو لم يؤدِ دورا مماثلا في تكوين فكرة عن الأدب العالمي. وولرشتاين - تلميذ فرناند براودل (انظر الفصل 7) - هو عالم اجتماعي اشتهر على نحو أفضل بعمله «نظرية النظام العالمي الحديث». ويعتمد مفهومه عن النظام العالمي على عمل براودل «اقتصاد العالم» économie - monde. إن النظام العالمي أكبر من الأمم، ولكن ليس عليه أن يكون كونيا؛ قد تتعايش عدة أنظمة عالمية مع بعضها. وعلى غرار ذلك، قد يقول المرء إن عدة آداب عالمية (في لغات كونية، كالإنجليزية والإسبانية والفرنسية والبرتغالية والصينية والهندستانية(*)، وغيرها) تتعايش لأنها تعتمد على المصادر الداخلية (أعمال مكتوبة أصلا باللغة الكونية) أكثر من اعتمادها على الأعمال المترجمة.[15] وبينما يشير «الأدب العالمي» إلى الأدب في العالم كله، فإن الأدب العالمي هو جزء، الجزء الأكبر ضمن أدب العالم. وبهذا المعنى، لم يأخذه دوريشين بالحسبان في نظريته حول الأدب البيني.

(*) تشير إلى مجموعة من اللهجات المنتشرة في شمال غرب الهند، وفي مقدمتها الهندية والأردية. [المترجم].

ومع ذلك، ثمة دليل على هذه الاتجاهات الجديدة المحتملة قد يوجد في كتابين. يقدم لنا المجلد السادس من «المجتمع الأدبي البيني خصوصا» Osobitné medziliteráme spoloČenstvá، الذي ألفه دوريشين فقط، تركيبا اصطلاحيا ومنهجيا للعمل التجريبي المُنَفَذْ على مجتمعات أدبية بينية في مواقع مختلفة، من وسط وشرق أوروبا إلى أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية. ويستحق القسم حول الأشكال الرئيسة للمعرفة الأدبية البينية إشارة خاصة، لأنه يشمل ما رأيناه آنفا كأشكال للتلقي الأدبي البيني، ليس بين أعمال منفردة بعد، ولكن بين أنظمة أدبية بطريقة متكاملة أو مميزة. ونحن نضع مخططا لبعض الأمثلة الأساسية عن الظواهر التي حددها دوريشين ضمن المواد من البحث الواسع النطاق حول المجتمعات الأدبية البينية.

التشغيل المتعدد (Polyfonctionnalité)

مع أنه سمة أساسية لمجتمعات أدبية بينية خاصة، فهو ينطبق على العملية الأدبية البينية عموما. وهو يشمل كاتبا، ضمن نظام أدبي، يؤدي جميع أدوار كُتّاب عدة ضمن أنظمة أخرى. هذه هي الحال، على سبيل المثال، مع جان كالينسياك (1822 - 1871)، الذي يُعدُّ بالنسبة إلى الأدب الرومانتيكي السلوفاكي نظيرا لألكسندر بستوجيف (1797 - 1837) وميخائيل زاغوسكين (1789 - 1852) وإيفان لازيشنيكوف

(1792 - 1869) وألكسندر بوشكين (1799 - 1837) ونيكــولاي غوغول (1809 - 1852)، جميعهم معا، بالنسبة إلى الأدب الرومانتيكي الروسي.

الطريقة التكميلية للتقليد الشفاهي (Complémentarité de la tradition orale)

خلال فترة زمنية معينة، يصبح التقليد الشفاهي من أمة معينة هو التراث المشترك لمجتمع أدبي بيني كامل. حدث هذا في الأغاني الشعبية Byliny الروسية القصائد الملحمية وDumy الأوكرانية في المجتمع الأدبي البيني السلافي.

الاندماج المتأخر (Incorporation subséquente)

يمثل عودة مفاجئة إلى مراحل سابقة من التطور الأدبي بهدف دمج بعض مواده ضمن الحالة الأدبية الحالية. عند اكتشاف «حكاية حملة إيغــور» Slovo o polku Igoreve

(في نهاية القرن الثاني عشر) العام 1795، خلقت حراكا في النقد الأدبي الروسي وقدمت اتجاها جماليا جديدا في الأدب الروسي والعالمي معا.

الكتاب الثاني المذكور آنفا هو المجلد الجمعي «مفاهيم الأدب العالمي في عصر العولمة Koncepcie svetovej literatúry v epoche globalizácie؛ كوسكا وكوبردا»، الذي تم نشره بعد وفاة دوريشين، لكن دوريشين نفسه كان قد خطط له بوصفه اختبارا لنظريته حول الأدب العالمي فيما يتعلق بالعولمة. وهو يقدم إشارات جيدة حول السبيل الذي جدد دوريشين فيه النظرية العملية الأدبية البينية وفقا لظواهر جديدة.

تتمثل المرحلة الأخيرة للعملية الأدبية البينية بالأدب العالمي، الذي يجب عليه بالنسبة إلى دوريشين تحديد جميع مفاهيمنا وتعبيراتنا للدراسات الأدبية. وهذه ظاهرة متغيرة، لأنها تتغير من فترة إلى أخرى، ومن أدب إلى آخر، ومن قارئ إلى آخر. ويُعرّف الأدب العالمي بأنه النسق المُنَظَم للظواهر الأدبية المرتبط إما جينيا أو نمطيا (ما الأدب العالمي، 200). ويلخص هذا التعريف المقاربة التاريخية الأدبية للأدب العالمي، التي هدفها التغلب على مقاربتين تقليدتين (انظر الجدول 2 - 3): المقاربة الإضافية، التي تُعرّف الأدب العالمي بأنه الحصيلة الصافية لجميع الآداب في العالم؛ والمقاربة الانتقائية، التي تُعرف الأدب العالمي بأنه مجموعة من الروائع الأدبية المعيارية. يلخص كتاب «ما الأدب العالمي؟» Čo je svetova literatúra، المنشور العام 1992، ثلاثة عقود من البحث حول العملية الأدبية البينية من وجهة نظر الأدب العالمي (انظر الفصل الرابع).

النظرية الأدبية البينية بعد دوريشين

رأينا آنفا كم هو مضلل تاريخ الأدب المقارن المستقطب في مدرستين - الفرنسية والأمريكية. وهدفنا ليس تقديم مدرسة ثالثة، بل بالأحرى الإسهام في تقديم وجهة نظر متعددة الجوانب أكثر لهذا الفرع المعرفي، والتي تتطلب دراسة تغييرات الفرع المعرفي حول العالم. ونظرية دوريشين حول الأدب البيني ذات أهمية أساسية لكل من هذا الهدف لإعادة التفكير بالاتجاهات المستقبلية. ومع أن نظرية الأدبي البيني

نشأت عن طريق بحث قام به دوريشين، الذي هو ممثلها الرئيس، فهذا لا يعني أنها مشروع فردي. وقد ذكرنا الشخصية الجمعية لسلسلة دراسات الحالة في كتاب «المجتمع الادبي البيني» خصوصا، وكيف تطورت مشاريع بحوث معينة أجرتها فرق بحثية، كما هي الحال في مركزيات أوروبا الشرقية - الوسطى والبحر المتوسط. كذلك اعترف دوريشين بمركزية دراسات الترجمة للنظرية الأدبية البينية، ومع أنه خصص بعض الدراسات للترجمة، فقد اعتمد بشكل أساسي على البحث الذي قام به أنتون بوبوفيك وفريقه في نيترا.[16]

توجد طريقتان أخريان تُعدُّ فيهما النظرية الأدبية البينية مُنتَجَا جماعيا. أولا، اختبر دوريشين بشكل متواصل نتائج بحثه بطرحها للمناقشة أمام الزملاء الذين عمل معهم بتعاون حميم، إما في مؤسسته الخاصة - معهد الأدب العالمي في براتسلافا - أو مراكز البحوث في براغ وموسكو. وثمة مثال أساسي حول هذا وهو قضية سلافيكا سلوفاكا الخاصة العام 1985، التي ناقش فيها ثلاثة عشر باحثا المبادئ الرئيسة لنظرية دوريشين الأدبية البينية. ثانيا، بعد موت دوريشين العام 1997، تم تعديل نظريته وتوسيعها عن طريق تلاميذ وزملاء عملوا معه، إما بشكل مباشر أو غير مباشر. وقد ذكرنا سابقا حالة المجلدين الصادرين بعد «الوفاة البحر الأبيض» التوسط Il Mediterraneo و«المفهوم الأدبي العالمي» Koncepcie svetovej literatúry. وثمة مثال عن الغنى والجاذبية المستمرة للنظرية الأدبية البينية وهو المجلد الجمعي الصادر العام 2010 «مجتمعات متخيلة جديدة» (فاجدوفا وغافريك)، الذي اقترن فيه مفهوم أندرسن «المجتمع المتخيل» مع مجتمع دوريشين الأدبي البيني.

3

الأدب المقارن وإنهاء الاستعمار

«إذا كان الأدب المقارن يهدف إلى مواجهة المشهد الغني للتعدد الأدبي عبر العالم، فإن ارتباكه كان مسبوقا بعلم الأجناس البشرية المقارن، الذي هدف منذ أوائل القرن السادس عشر إلى مواجهة المشهد الغني للفوارق الثقافية البشرية وفقا للمواقع التي كانت المجتمعات البشرية المختلفة قد وصلت إليها على مقياس زمني تاريخي»

تبين مراجعة الكتب الدراسية الصادرة حول الأدب المقارن أن إدراج قضايا ما بعد الاستعمار حديث جدا في تاريخ هذا الفرع المعرفي، إذا أخذ المرء في الحسبان أن مجال دراسات ما بعد الاستعمار وصل إلى اهتمام واسع الانتشار بعد نشر عمل إدوارد سعيد «الاستشراق» في العام 1978. وكان كتاب سوزان باسنيت الصادر في العام 1993، «الأدب المقارن: مقدمة نقدية»، أول كتاب دراسي يبحث في «عالم ما بعد الاستعمار» على أساس أن المجال الناشئ لدراسات ما بعد الاستعمار له أهداف مماثلة لأهداف الأدب المقارن. وهكذا، بالاعتماد على البيانات الافتتاحية لبيل آشكروفت وغاريث غريفيث وهيلين تيفين في العام 1989 في كتاب «الإمبراطورية ترد بالكتابة» القائلة بأن «تعبير «ما بعد الاستعمار» [...] ملائم جدا

[...] لنقد التقاطع الثقافي الجديد الذي ظهر في السنوات الأخيرة وللحوار الذي تشكل من خلاله»(2)، تتساءل باسنيت «ماذا يكون هذا سوى الأدب المقارن تحت اسم آخر؟»(10). لذلك على المرء أن يستنتج أن «نقد التقاطع الثقافي» هو الكلمة الأخيرة للمجالين كليهما، ومع ذلك فإن آشكروفت وغريفيث وتيفين يعلنون بشكل واضح أن «كتابهم يهتم بكتابة أولئك الناس الذين استعمرتهم بريطانيا سابقا»(1) – الذين كتبوا بالإنجليزية، قضية رئيسة لا تقول باسنيت شيئا فيها. بالإضافة إلى ذلك، ليست دراسات ما بعد الاستعمار اسما بديلا خاصا للأدب المقارن. وتتابع باسنيت القول: «علينا أن ننظر إلى دراسات الترجمة بوصفها الفرع المعرفي الرئيس من الآن فصاعدا، مع النظر إلى الأدب المقارن بوصفه مجالا لموضوع ذي قيمة لكنه ثانوي» (161). من الواضح أن هذه البيانات صممت لدعم نقاش أساسي في هذا الكتاب الدراسي، بمعنى أن «الأدب المقارن ميت اليوم على نحو ما» (47). ومهما يكن موقف باسنيت مثيرا، فإن إدراجها لدراسات ما بعد الاستعمار في كتاب دراسي مخصص للأدب المقارن جاء وفقا لسمات تلك المرحلة. وفي العام 1993 يؤكد تشارلز بيرنهايمر أيضا في التقرير الثالث حول حالة الفرع المعرفي لرابطة الأدب المقارن الأمريكية (انظر الفصل الأول) «أن الأدب المقارن يجب أن ينشغل بنشاط في دراسة صياغة المعيار وفي إعادة فهم المعيار»، وهو هدف حُسبت من أجله نظرية ما بعد الاستعمار ذات دور فعال (تقرير بيرنهايمر، 44).

من المغري - وصحيح تماما بالتأكيد – القول ليس فقط بأن دراسات ما بعد الاستعمار حولت الأدب المقارن، بل إن الأخير هدف إلى تغيير دراسات ما بعد الاستعمار أيضا. بعد عشر سنوات من الإخصاب المتبادل، وبالتباين مع التعريف المقتبس آنفا من آشكروفت وغريفيث وتيفين لدراسات ما بعد الاستعمار، دعا كل من وائل س. حسن ورييبيكا ساوندرز إلى «مقاربات مقارنة لدراسات ما بعد الاستعمار»، التي ستفسح المجال إلى «دراسات ما بعد الاستعمار للتحرك خارج أحادية اللغة وحرفية النص الضيقة» (19). وهذا أساس ما دعاه حسن وساوندرز «مشروع (ما بعد) الاستعمار المقارن». وعلى الرغم من ذلك، مع أن دراسات ما بعد الاستعمار اعتنقت معرفة أساسية استطرادية أوسع، فهي تظل بالدرجة الأولى أحادية اللغة (بالإنجليزية). يوضح هذا، جزئيا، لماذا سُمّي هذا الفصل «الأدب

المقارن وإنهاء الاستعمار» وليس «الأدب المقارن ودراسات ما بعد الاستعمار».

ربما لاحظ القارئ أن «إنهاء الاستعمارية» **decoloniality** كلمة غريبة لا يمكن أن توجد في قاموس إنجليزي. وعلى شكل اسم، أقرب كلمة عامة في الإنجليزية هي «إنهاء الاستعمار»، الذي يعني «سحب القوة الاستعمارية من مستعمراتها السابقة» (قاموس أكسفورد الإنجليزي). على المرء أن يفترض، من جهة، أن «إنهاء الاستعمارية» يحمل معنى مختلفا عن «إنهاء الاستعمار» **decolonization** - وإلا فإنه سيكون تعبيرا زائدا عن الحاجة - ومن جهة أخرى، إنه مقترن مع تعبير «الاستعمارية» (الكولونيالية)، الذي بدوره يجب أن يختلف عن الاستعمار. وعلى الرغم من هذه الفوارق، فإن المعلومات التاريخية التي قدمها OED وثيقة الصلة جدا بذلك. فقد كان أول من استعمل كلمة «الاستعمار» في العام 1770 إدموند بورك في النقاش أمام البرلمان البريطاني ضد السلطة الملكية غير المحدودة فيما يتعلق بنمو بريطانيا عن طريق الغزو. وكان أول من استعمل عبارة إنهاء الاستعمار في العام 1938 الاقتصادي الألماني موريتس يوليوس بون نتيجة انهيار النظام الإمبريالي بسبب «الحرب الأهلية» الأوروبية (1914-1945). وفي أعقاب عملية إنهاء الاستعمار، في العام 1952، حدد إريك آورباخ مفهوم غوته حول «الأدب العالمي» **Weltliteratur** للتعامل مع الحالة المتناقضة لعدد متزايد من الدول القومية الجديدة (المستعمرات السابقة) - وبالتالي لعدد متزايد من الآداب القومية (انظر الفصل الرابع) - وتوحيد القياس، «عملية التسوية» التي «تتقدم بسرعة أكبر من أي وقت مضى» (127).

صاغ كلمة إنهاء الاستعمارية باحثون أمريكيون لاتينيون - من باحثي علم اجتماع وفلاسفة إلى باحثي إنسانيات وباحثي علم الإشارة ونقاد للأدب ضمن مشروع فهم نقدي للحداثة. وفي العام 1991، نشر عالم الاجتماع من البيرو أنيبال كويخانو(*) مقالة بعنوان «الاستعمارية والحداثة العقلانية» «Colonialidad y modernidad racionalidad»، جرى فيها التمييز أولا بين كلمة colonización (الاستعمار) وكلمة colonialidad (الاستعمارية) كما استعملها لاحقا أعضاء

(*) عالم اجتماع ومُنَظِّر من بيرو، ولد في العام 1928، وعمل رئيسا لقسم أمريكا اللاتينية والاستعمارية في جامعة ريكاردو بالما في مدينة ليما وأستاذا لعلم الاجتماع في جامعة بينغامتون في مدينة بينغامتون في ولاية نيويورك. [المترجم].

«مجموعة الحداثة/ الاستعمارية Orupo Modernidad/Colonialidad[1]» . ووفقا لكويخانو، لعل الاستعمار انتهى بوصفه نظاما سياسيا بعد عمليات إزالة الاستعمار في العام 1945، لكن الاستعمارية مازالت ناشطة بوصفها أكثر الطرق انتشارا للهيمنة عبر عالمنا. وبالنسبة إلى كويخانو، يحدد الاحتلال «العلاقة بين الثقافة الأوروبية - التي تدعى «الغربية» أيضا - والثقافات الأخرى، وهي علاقة «سيطرة استعمارية»» (169). وهي، لذلك، استعمار لمخيلة المستعمَرين من الداخل. وقد تحقق هذا الاستعمار بشكل أساسي خلال قمع أنماط المعرفة والمعنى بفرض نماذج المستعمِر في التعبير والمعتقدات (169)، وهو عملية ثلاثية المراحل. أولا، القمع الذي ذكرناه آنفا، والذي يسبب استحالة إنتاج المستعمِرين للثقافة، ثانيا، يفرض المستعمِرون صورة ملغزة لأنماطهم من المعرفة والمعنى، التي توضع بمعزل عن المستعمَرين. وثالثا، يجري تعليم هذه الأنماط لاحقا، بطريقة جزئية وانتقائية، لبعض المستعمَرين من أجل اختيارهم في بعض مؤسسات سلطة المستعمِرين. وتؤدي هذه العملية الثلاثية المراحل إلى تحويل الثقافة الأوروبية إلى نموذج ثقافي عالمي، وهو شيء مغر، لأنه يجعل الوصول إلى السلطة أمرا ممكنا (169).

قد يتساءل المرء ما الفوارق بين ما بعد الاستعمار وإنهاء الاستعمارية حين يؤكد تعريف مؤثر للأول أن «البادئة «ما بعد» هي التي تعقد الأمور لأنها تدل على «أمر تال» في معنيين - زمني، كما في «الحصول بعد»، وأيديولوجي، كما في «الحلول محل». والدلالة الثانية هي التي يجدها نقاد هذا التعبير موضع خلاف: لو لم يُلغَ ظلم الحكم الاستعماري، فسيكون من السابق لأوانه ربما إعلان زوال الاستعمار» (لومبا 7)، ووفقا لمفكر إنهاء الاستعمار البارز والتر د. مينيولو (*)، يكمن الفارق في أنه بينما «تَغيّر إزالة الاستعمار[...] هو مشروع فك ارتباط»، فإن «نقد ما بعد الاستعمار ونظريته هما مشروع تحول علمي ضمن الأكاديمية» («فك الارتباط»، 452)[2]. في مفهوم «فك الارتباط» يجمع مينيولو مفهوم سمير أمين حول فك ارتباط desconnection، الذي يظل راسخا في مستوى علمي الاقتصاد والسياسة، ومفهوم كويخانو حول فك الارتباط desprendimiento

(*) باحث أرجنتيني في علم الإشارة، ولد في العام 1941. اشتغل في جامعة ديوك في أمريكا ونشر أعمالا كثيرة في علم الإشارة ونظرية الأدب، واستكشف مفاهيم مثل الاستعمارية والحداثة والمعرفة والتعددية. [المترجم].

(المتضمن في المقالة المقتبسة آنفا)، الذي يقدم مستوى معرفيا. ويعني «فك الارتباط» تغيير «أفكار الهيمنة حول ماهية المعرفة والفهم، وبالتالي، حول ماهية الاقتصاد والسياسة والأخلاق والفلسفة والتقنية وتنظيم المجتمع وكيف يجب أن تكون» («فك الارتباط»، 459). يتطلب هذا المشروع، وفقا لمينيولو، الانفصال عن نظرية المعرفة الغربية لأنها محكومة بالسياسة اللاهوتية والأنانية للمعرفة والفهم («فك الارتباط»، 459).[3] ويجب إضافة فارق زمني مزدوج الجانب إلى هذا، لأنه بينما ركزت دراسات ما بعد الاستعمار على القرون الثلاثة الماضية، يتتبع موضوع إنهاء الاستعمارية أصوله إلى «الاستعمار المسيحي والقشتالي للأمريكتين» (مينيولو وتلوستانوفا، 111)، الذي أدى إلى أربعة تغييرات جذرية: (1) استيلاء كبير على الأرض واستغلال هائل للعمل، (2) ترسيخ المؤسسات المسيحية للسيطرة على السلطة، (3) السيطرة على الجنوسة والمسائل الجنسية، و(4) السيطرة على المعرفة والذاتية. وهذا يعني أن موضوع إنهاء الاستعمارية لم يسبق موضوع ما بعد الاستعمار فحسب، ولكن ما هو أكثر أهمية أنه جعله ممكنا. «من أجل تخيل الاستشراق في القرن الثامن عشر عليك أن ترى الاستغراب نقطة مرجعية. والاستغراب occidentalism، في علاقته الخاصة مع الاستشراق، هو اختراع من القرن السادس عشر»، تحديدا «الاختراع الأوروبي لجزر الهند الغربية بعد الاكتشافات» (مينيولو، الجانب الأظلم للحداثة الغربية، 56). إن التغييرات الأربعة المذكورة آنفا هي أساس «الجرح الاستعماري».

الجرح الاستعماري

يعرف مينيولو «الجرح الاستعماري» herida colonial بأنه «حقيقة أن المناطق والشعوب حول العالم مصنفة على أنها متخلفة اقتصاديا وعقليا» («العصيان المعرفي»، 3). ضمن هذا الإطار، تبدو حداثة أوروبا المركبة بأنها قدر الإنسانية الاقتصادي والمعرفي المطلق معا من خلال المراحل المتعاقبة للتنصير (القرنين السادس عشر والسابع عشر)، والحضارة (القرنين الثامن عشر والتاسع عشر)، والتحديث، (القرن العشرين)، وإحلال النظام الديموقراطي (منتصف القرن العشرين والقرن الحادي والعشرين).

تضمنت السيطرة على المعرفة في المستعمرات، معا، رفض المعارف والذاتيات في اللغات «المحلية». وكان الهدف الرئيس لعمل مينيولو، «الجانب الأظلم لعصر النهضة» - وهو كتاب صدر في العام 1995 حيث لم يكن إنهاء الاستعمارية مفصلا بوصفه مفهوما رئيسا بعد - إظهار الاستعمار الثقافي للأمريكتين فيما يتعلق، مثلا، بالكتابة (الأبجدية مقابل النقوش التصويرية)، ومادية الكتاب (المخطوطة الأوروبية مقابل كلمتي amoxtli وquipu)(*)، والأنواع الأدبية الاستطرادية (التاريخ مقابل كلمة toltecáyotl)(**)(4).

بالتباين مع التبعية ما بعد البنيوية (ميشيل فوكو، جاك لاكان، وجاك ديريدا) لمُنَظّري ما بعد الاستعمار (إدوارد سعيد، غاياتري سبيفاك، وهومي بابا)، يبدأ مُنظّرو إنهاء الاستعمارية من مصادر أخرى، من فيليب غوامين بوما دي أيالا، المهاتما غاندي، وخوسيه كارلوس مارياتيغوي وصولا إلى إيمي سيزير، فرانز فانون، ريغوبرتا منشو، وغلوريا أنزالدوا، بين آخرين.

بالنسبة إلى مينيولو، يجسد نبيل الكويتشوا بوما دي أيالا(***) «المنظور المتصدع للهندي الأمريكي التابع» (الجانب الأظلم لعصر النهضة، 246). وكان كتابه



الشكل (3-1): فيليب غوامين بوما دي أيالا (في الوسط) بصفته عالم أجناس بشرية يستجوب «المواطنين» حول تواريخهم وأساطيرهم El primer nueva) (corónica y buen gobierno

(*) كلمة «أموكستلي» وتعني سجلا تاريخيا للشعوب التي سكنت وادي المكسيك، وتقدم لمحات تاريخية أيضا عن الحضارة المتقدمة «هوهتلاهتولي» Huehuetlahtoli التي تتميز بكتاباتها المعقدة وبلاغتها الغريبة بالنسبة إلى العالم الغربي. [المترجم].

وكلمة «كيبو» لفظة إسبانية ومعروفة بالإنجليزية، وتعني أصلا «حديث العُقّدْ» وتشير إلى أدوات تسجيل تاريخ منطقة الأنديز في أمريكا الجنوبية. وتتألف الأداة من خيوط محبوكة ملونة مصنوعة من القطن أو الألياف. وبالنسبة إلى الإينكا يعني ذلك النظام الذي يجمع المعلومات ويدونها سواء أكانت رقمية أم زمنية تقويمية أم عسكرية. وقد ظهرت بعض هذه المدونات على خشب محفور في آثار مكتشفة تعود إلى الألفية الميلادية الأولى. [المترجم].

(**) كلمة «تولتيكوتل» استخدمتها قبائل الأزتيك للإشارة إلى حضارة «تولتيك» toltec التي سبقتهم في حوض المكسيك، وتتضمن سجلا للكلمات القديمة والمجالس التقليدية والتراث الشفاهي وغيرها من الوثائق. [المترجم].

(***) (1535-1616) ويُعرَف أيضا باسم غومين بوما أو وامين بوما، ويتحدر من عائلة نبيلة من البيرو، اهتم بعلم الأجناس البشرية، وقام بالتأريخ للسكان المحليين في منطقة الأنديز ورفض معاملة الغزاة الإسبان السيئة لهؤلاء السكان. اشتهر بكتابه (السجل التاريخي الجديد الأول والحكم الصالح)، الذي يحاول فيه استنطاق السكان حول تواريخهم الشخصية وأساطيرهم. [المترجم].

المُنجز في العام 1612-1615 «السجل التاريخي الجديد الأول والحكم الصالح»El primer nueva corónica y buen gobierno مؤثرا في تغيير إنهاء الاستعمارية، لأن بوما دي أيالا يقدم نقدا قاسيا لحكم المستعمر الإسباني ويعارض معرفة ما قبل الإينكا والإينكا للمعرفة الأوروبية.

أين يجب تحديد مكان المقارنة؟

بشكل لافت للانتباه، بينما يظهر مفهوم إنهاء الاستعمارية بشكل تدريجي في كتابات مينيولو، تتلاشى الإشارات إلى المقارنية، ولو بشكل أبطأ من الإشارات إلى الأدب المقارن، فهل هذه الظواهر غير مترابطة؟

في مقالته في العام 1991 «المعيار ومجموع الكتابات»، يظل الأدب المقارن فرعا معرفيا يمكن تطبيقه على «الآداب» في الحالات الاستعمارية، بشرط الأخذ في الحسبان تحذيرين وطرح سؤالين. أما بالنسبة إلى التحذيرين، فإن مينيولو يحدد بدقة أن الأدب المقارن، من جهة، هو اختراع أوروبي متأصل في المقارنة التي تظهر خلال توسع الإمبراطوريتين الإسبانية والبرتغالية، حين يحدث الانتقال من ثلاث لغات تعليمية رئيسة (اليونانية واللاتينية والعبرية) إلى اللغات القومية الغربية والآداب القومية نتيجة تشكيل الدول القومية. ومن جهة أخرى، بالتباين مع الموقع الخاص للأدب المقارن (اختراع أوروبا الغربية)، تكون عمليات المقارنة مشتركة عالميا بين البشر(219). أما بالنسبة إلى السؤالين، فإن تشكيل الأدب المقارن يتطلب، وفقا لمينيولو، أن يتساءل المرء أولا، «ماذا يمكن أن يقارن المقارِن؟» وثانيا، «مَنْ يقارن ماذا ومِنْ أين؟».

ألا تحمل هذه الأسئلة معاني معرفية أخرى؟ في الحقيقة، هذه الأسئلة مماثلة للتي طرحها علم الأجناس البشرية فيما يتعلق بمبادئها المعرفية. لنتأمل، على سبيل المثال، أعمال جيمز كليفورد المبدعة حول قضايا مثل الراوية الأنثروبولوجي/«المحلي»، وأدبيات مقارنة المجموعات الإنسانية، وتقرير فن الشعر الإثنوغرافي «العلمي»، وعبور الحدود، والسفر. وثمة قضية مهملة في تاريخ الأدب المقارن في فرنسا أوائل القرن التاسع عشر هي تحديدا كيف وجد الأدب المقارن موضعا أكاديميا خاصا به عن طريق إبعاد نفسه عن علم الأجناس البشرية واستعمال بعض

طرقه وتقنياته في آن واحد. من ناحية، أنشأ الأدب المقارن مكانا خاصا به بحصر مجموعته في «الآداب الحديثة»، أو كما دعاه جوزيف تكست، الآداب «بعد عصر النهضة» depuis la Renaissance، لأنه في أواخر القرن الخامس عشر/أوائل القرن السادس عشر أصبحت الآداب المنفردة متميزة، بالتباين مع إغفال الاسم والنقل الشفاهي المهيمنين على آداب العصور الوسطى (لاحظ المصادفة التاريخية مع ظهور ما يدعوه مينيولو الاستغراب). ومن ناحية أخرى، كرر تقابل الأدب المحلي/ الأجنبي، وتركيز الأدب المقارن على الثاني، تقسيمَ عمل علم الأجناس البشرية، حيث يحلل عالم الإنسانيات مجتمعات إنسانية أخرى[5].

الأدب المقارن بوصفه عملا ميدانيا

ثمة مثال مناسب لتاريخ الأدب المقارن المبكر المنسي هو كتاب «اليونان وروما ودانتي. دراسات أدبية وفق الطبيعة» La Grèce، Rome et Dante. Études littéraires d'après nature الصادر في العام 1848، تأليف جان جاك أمبير، المُعْتَرَف بدور منشوراته الأخرى الأساسية على نطاق واسع في التأسيس للأدب المقارن (انظر الفصل الأول). وبالتباين مع مناقشته التعليمية (المجالات الفرعية للدراسات الأدبية، بما فيها التاريخ الأدبي المقارن) والبحث المقارن (العمل غير المكتمل «تاريخ أدب العصور الوسطى» Histoire de la littérature au Moyen Âge)، لم يجذب الكتاب المذكور آنفا انتباه المقارِنين. ومع ذلك، يناقش أمبير فيه لمصلحة ما يَعدُّه نوعا جديدا من النقد الأدبي - «النقد المتنقل» critique en voyage - ضمن الأدب المقارن. ويشمل كتاب «النقد المتنقل» «مقارنة الفن بالحقيقة التي ألهمته ويفسر الفن من خلال تلك الحقيقة» (i).

إن كتاب «اليونان وروما ودانتي» هو قصة رحلة أمبير الأولى إلى «المشرق» (تركيا الآسيوية) في العام 1841 برفقة الكاتب بروسبير ميريميه، وعالم الآثار جيهان دي ويت، وعالم الآثار المصرية شارل لينورمان. وهي قصة نموذجية لمستشرق يرسم فيها أمبير بالتفصيل التقسيم الغربي/الشرقي، ويناقش التأثيرات الشرقية في هوميروس، ويلفت انتباه النقاد الفرنسيين إلى عمل دانتي للمرة الأولى، دائما بالتركيز على الدور الذي يضطلع به المشهد الطبيعي وكيف يسهم في فهم الأعمال الأدبية.

إذا كانت السوربون قد فتحت أبوابها للأدب المقارن في العام 1832 بدعوة أمبير لإلقاء محاضرة، فقد حدث شيء مماثل مع علم الأجناس البشرية، الذي تميز أساسه التعليمي بإنشاء «جمعية علم الأجناس البشرية» Société Ethnologique في باريس في العام 1839. وبشكل لافت، مع وجود «النقد المتنقل»، كرر أمبير في الدراسات الأدبية مبدأ نقل العمل الميداني لعلم الأجناس البشرية التقليدي. فمثل عالم الإنسانيات، ينتقل المقارِن إلى آداب أخرى (بشكل حرفي تماما في حالة المقارِن المتنقل)، ويلاحظها (كما يلاحظ عالم الإنسانيات مجتمعات إنسانية أخرى)، ويختار بعض الرواة (المشهد الطبيعي في اقتراح لامبير)، ويكتب تقريرا «علميا» موجها بشكل رئيس إلى الجمهور المصدر.

لنلاحظ، من ناحية، كيف أن تنوع الأدب المقارن هذا هو جزء لا يتجزأ من مشروع المستشرق، ومن ناحية أخرى، كيف أن الانتقال وعبور الحدود (فكرة متكررة في تاريخ الأدب المقارن) ظهر ثانية أخيرا في علم الأجناس البشرية بوصفه قضية قابلة للنقاش فيما يتعلق، على سبيل المثال، بالعمل الميداني المحلي. ومن دون الحاجة إلى ذكر أن الصورة البلاغية المعكوسة ناقصة إذا لم يُضَمّن المرء ذلك في هذه الصورة، وبينما اقتصر علم الأجناس البشرية التقليدي على ما يسمى «المجتمعات ما قبل المتعلمة»، اقتصر الأدب المقارن التقليدي على الكتابة الأبجدية في «المجتمعات الحديثة».

إن الرابط الذي رسخه مينيولو بين الأدب المقارن كاختراع أوروبي، والمقارنية خلال التوسع الإسباني والبرتغالي، والاستغراب Occidentalism بوصفه شرطا للاستشراق يتضح أيضا من وجهة نظر تاريخ المقارنية. ولاحظ أننا نتحدث الآن ليس عن تاريخ الأدب المقارن، ولكن عن تاريخ المقارنية بوصفها عملية ذهنية. ووفقا إلى غاي جوكوا، («علم الأصول» Généalogie) كانت للمقارنية في الفكر الغربي ثلاث مراحل رئيسة للتطور، تزامنت على التوالي مع سوفسطائيي اليونان القديمة وعصر النهضة والقرن التاسع عشر. وبينما كانت الأصول المعرفية للأدب المقارن تعود تقليديا إلى أوائل القرن التاسع عشر كناتج للمرحلة الثالثة من المقارنية (كان التطور المهيمن لهذه الفترة ذا دور فعال للمشروع الاستشراقي)،

فإن مفكري إنهاء الاستعمارية عموما ومينيولو بشكل خاص يحددون بدقة علاقة المرحلة الثانية ببنية الفرع المعرفي المستقبلية، لأنه آنذاك كان «مفهوم الأدب قد تمت صياغته وتعزيزه تحت تجربة الكتابة الأبجدية («المعيار والمجموعة»، 223-224). إذا كان الأدب المقارن يهدف إلى مواجهة المشهد الغني للتعدد الأدبي عبر العالم، فإن ارتباكه كان مسبوقا بعلم الأجناس البشرية المقارن، الذي هدف منذ أوائل القرن السادس عشر إلى مواجهة المشهد الغني للفوارق الثقافية البشرية وفقا للمواقع التي كانت «المجتمعات البشرية المختلفة قد وصلت إليها على مقياس زمني تاريخي» (بادغن، 4).

ومع أن مفكري إنهاء الاستعمارية لا يعتمدون على مؤرخي المقارنية، فإنهم يتوصلون إلى نتائج مماثلة. وبالنسبة إلى جوكوا، على سبيل المثال، «المقارنة في آن واحد نظرية معرفة ومنهجية وأخلاق»، لأنها «تفترض بشكل معرفي ابتعادا منهجيا عن الظواهر قيد الدراسة وتضمينا أخلاقيا شخصيا» (المقارنية «Le Comparatisme»، 18). ويذكر جوكوا بعد بضع صفحات أن «المقارنية تتضمن في آن واحد تنفيذ دراسة كل من الهدف المرصود والموضوع الملاحظ والتقدم عبر العلاقات الداخلية بينهما لتوضيح روابط الهدف والموضوع والسياق الاجتماعي الثقافي والتاريخي»(39). ألا تماثل هذه المقولة سؤالي مينيولو بخصوص الأدب المقارن؟ - «ماذا يمكن للمقارِن أن يقارن؟» و «مَنْ يُقارن ماذا ومِنْ أين؟» ويمكن إضافة بُعْد ثالث إلى بُعْدي مينيولو الآن حول «الفصل»، وفي هذه المرة بالاعتماد على مؤرخي المقارنية. يعني الفصل أيضا «إلغاء التركيز» décentration - وهو حركة باتجاه ما بعد معرفة الأنا - لأن «التنوع من مقومات الحياة البشرية وأساسياتها، الفردية والجماعية معا» («المقارنية»، 29).

بعض الدروس من الفلسفة المقارنة

يتطلب الأدب المقارن الذي يعالج الآداب في الحالات الاستعمارية، وفقا لمينيولو («المعيار والمجموعة»، 238)، «تأويلا عبر موضوعي» نتيجة اختلاف علاقات القوة. ومفهوم التأويل عبر الموضوعي مأخوذ من ريموندو بانيكار (المعروف أيضا باسم ريمون بانيكار ورايموند بانيكار)، وهو اختصاصي إسباني في الدين المقارن ومدافع

عن الحوار بين الأديان. واعترافا بصلة الأدب المقارن في تفكير بانيكار بخصوص الفلسفة المقارنة - حيث يتضمن مفهوم التأويل عبر الموضوعي - ستُراجَع هنا ببعض الإطالة[6].

لنعد إلى المبدأ الرئيس لدراسات إنهاء الاستعمار. بينما تكون الإمبريالية/الاستعمارية قد انتهت، يكشف موضوع إزالة الاستعمار الجانب الخفي «للحداثة» عبر علاقة الهيمنة بين الثقافة الأوروبية والثقافات الأخرى. وبالنسبة إلى بانيكار، كانت المقارنية ماتزال ذات دور فعال فيما يخص علاقة القوة هذه (لنتذكر دور وصف الأعراق البشرية المقارن منذ القرن السادس عشر) لأن الدراسات المقارنة «تعود إلى الاندفاع نحو خاصية عولمة الثقافة الغربية» (116). حين لا تعود السيطرة السياسية ممكنة، يحاول الغرب تحقيق هذه السيطرة لاشعوريا بإنشاء صورة كونية ومتجانسة للعالم - متضمنة العالم الأدبي - تستند إلى المقارنات. إن الأفكار التقليدية عن «الأدب الكوني/العالمي» و«الكلاسيكي» حالة وثيقة الصلة بالموضوع، مع الاحتفاظ بحصة الأسد لنحو خمسة أو ستة آداب أوروبية «رئيسة»، «موضع الإبداع» الأدبي الذي ترى فيه الآداب الأخرى أن دخولها مرفوض. لذلك فإن حقيقة أن الأدب المقارن ظهر بوصفه فرعا معرفيا متميزا خلال العصر الإمبريالي ليست منفصلة عن إنهاء الاستعمارية.

بشكل لافت للانتباه، يتتبع بانيكار أصول الفلسفة المقارنة إلى علم فقه اللغة المقارن (117)، ومع ذلك فإن الصلات بين الثاني والأدب المقارن تظل غير ملحوظة عموما، مع أن الفرعين المعرفيين كليهما يتعاملان مع شيء إنساني أساسا مثل اللغة. على أي حال، يميز بانيكار أربعة أنواع من الفلسفة المقارنة كما جرت ممارستها حتى الآن. أولا، «فلسفة التسامي»، التي تضع على مقياس عالمي المفاهيم الذاتية المختلفة للفلسفات المتنوعة (122). ثانيا، «الفلسفة البنيوية»، أو «الشكلية» التي تشكل تحليلا ذا طابع رسمي للنماذج المشتركة في الأنظمة الفلسفية المتنوعة (124). ثالثا، «الفلسفة اللغوية»، التي تساوي كل فلسفة مع اللغة التي تعبر فيها عن نفسها (125). ورابعا، «الفلسفة الظاهراتية»، التي تشمل مقارنة طريقة التعامل مع مشكلة فلسفية معينة في أكثر من مدرسة فلسفية واحدة (126).

تشابهات بين الفلسفة المقارنة والأدب المقارن؟

على الرغم من أن هناك تداخلات واضحة، فإن بعض التشابهات توجد بين الفرعين المعرفيين كليهما كما جرت ممارستهما تقليديا. قد تتساوى فلسفة التسامي Transcendental philosophy مع أدب مقارن ذي توجه أوروبي مركزي يَعدُّ الآداب الأوروبية الأمريكية الحديثة فنا أدبيا في أحسن أحوالها، حيث لن تكون الآداب الأخرى المتعلقة بها معاصرة أبدا. وقد تتساوى الفلسفة البنيوية مع أدب مقارن يصنف التشابهات الأدبية عبر العالم إما كاتصالات وراثية وإما روابط نمطية. وبينما تركز الفلسفة اللغوية على كيف تقرر لغة طريقة صياغة المشكلة الفلسفية، قد يتساوى هذا التنوع مع الأهمية المتزايدة للترجمة بالنسبة إلى الأدب المقارن (انظر الفصل السادس). وقد تتساوى الفلسفة الظاهراتية إما مع تحليل الروابط الواقعية rapports de fait المزدوج التقليدي وإما الدراسات الشرقية/الغربية (انظر الفصل الثاني).

بالنسبة إلى بانيكار، لا شيء من تنوعات الفلسفة المقارنة هذه واع ذاتيا حول مشكلة رئيسة، بمعنى أن أي مشروع فلسفة مقارنة يبدأ من موقع فلسفي ملموس. لهذا يدعم بانيكار «فلسفة إلزامية» أو «حوارية» أو (V.L. imparare، «لنتحدث بشكل علني»، «لتفاوض»)، التي تشمل «موقفا فلسفيا ينفتح على فلسفات أخرى ويحاول فهمها من المنظور الأولي - مع أنها تتغير خلال العملية، [...] ويجب أن يرعى موقفا للتعلم أكثر منها كلها» (127). لذلك فإن الفلسفة المقارنة بصفتها فلسفة إلزامية جاهزة للتعلم من أي زاوية فلسفية في العالم، ولكن من دون ادعاء مقارنة الفلسفات من موقع أفضلية متسامية ومحايدة وموضوعية» (127). إن ممارسة المقارنة هذه متأصلة في ما يدعوه بانيكار «التأويل عبر الموضوعي» (المفهوم الذي يلفت مينيولو الانتباه إليه)، وهي طريقة تفسير مطلوبة حين لا تكون المسافة للتغلب موجودة إما ضمن ثقافة واحدة وحيدة (تأويل صَرْفِيّ) أو عبر الأزمنة (تفسير لغوي تاريخي)، ولكن «بين ثقافتين (أو أكثر)، طورتا بشكل مستقل في أماكن مختلفة (topoi) طرقهما الخاصة للبحث الفلسفي وطرق الوصول بوضوح إلى جانب فئاتهما الملائمة» (بانيكار، 130).

والآن يمكن أن نعود إلى الأدب المقارن ونرى كم هو منتج هذا التفكير بالنسبة إلى الفلسفة المقارنة. وفي الحقيقة، ثمة تعارض حين تستوجب دراسات ما بعد الاستعمار ودراسات إنهاء الاستعمارية مبادئ الأدب المقارن، فلا يأخذ أي من هذه المجالات بالحسبان التساؤل الذاتي الذي تولد من داخل الأدب المقارن، أي الدراسات الشرقية/ الغربية (انظر الفصل الثاني). ومع ذلك، فمن الصحيح تماما أيضا أن باحثي الدراسات الشرقية/ الغربية لا يدخلون عموما في حوار مع باحثي ما بعد الاستعمار، على الأقل في هذا المجال من الفكر المعرفي أيضا. وقد تمت مناقشة التأويل عبر الموضوعي الذي يَعدُّه مينيولو حاسما جدا لتولي مقارنة الآداب في الحالات الاستعمارية التي قام بها باحثو الدراسات الشرقية/الغربية في الشروط، على سبيل المثال، التي دعتها ماري غاريت «التعارض المنهجي» (انظر الفصل الثاني)، بمعنى أن الباحث لا يستطيع تفادي موقعه. ولتنوعات بانيكار الخمسة في الفلسفة المقارنة تشابهات مميزة مع أنماط كاو شونكينغ وجي يو حول مقاربات الحوار الثقافي البيني عبر مقارنة النظريات الأدبية حول العالم: (1) خطابات مختلفة ولكن موضوعات مشتركة، (2) خطابات مختلفة ولكن حالة لغة مشتركة، (3) حوار بين الخطابات عبر الترجمة، و(4) فئات متشابكة وبقاء مخاطبات مختلفة. ولتنوع كاو وجي الرابع أهداف مماثلة لفلسفة بانيكار الإلزامية، أي للتغلب على النظريات الأحادية اللغة (الأدبية) عن طريق «خطابات متعددة حول النظرية الأدبية المعاصرة» التي «تبقى في الوقت نفسه [...]. وهذه حالة متألقة تكون فيها للخطابات الثقافية المختلفة رأيها الخاص» (102). إلى هذه الصورة، قد يضيف المرء مناقشة ديسيديريو نافارو حول المركزية الأوروبية (انظر الفصل الثاني)، ونقاشات روبيرتو فرنانديز ريتامار ضد إمكانية فهم الأدب الأمريكي اللاتيني عند قراءته انطلاقا من مقاييس أوروبية، وتطبيق ماو لومينغ للفارق اللغوي etic/emic على البحث الثقافي البيني، بين احتمالات أخرى[7].

على أي حال، يظل الأدب الإلزامي المقارن في مرحلة موجهة برمجيا أكثر من الموجهة تحليليا. يعود أحد الإسهامات المهمة باتجاه أدب إلزامي مقارن إلى لو زينغ، الذي يُقدّر عاليا مقاربة تشارلز تايلور الخلافية بخصوص الفهم الثقافي البيني - «لغة التباين الواضحة»[8]. وتهدف هذه المقاربة إلى تقدير قيم الثقافات غير

الغربية ودمجها مع الثقافات الغربية بفضل «تباين واضح» يجعل المعاني المعارضة مرئية بين الثقافات. يناقش تايلور بأن مفهومه يستند إلى فكرة هانز جورج غادامير عن «اندماج الآفاق» Horizontverschmelzung، وهي ستقلل الميل للتعامل مع الثقافات الأخرى بوصفها فاسدة وبالتالي التحامل على التفوق الثقافي(9). وعلى رغم أن لو يوافق على هذه الأهداف، فهو يؤكد أن هذا المفهوم قد يديم فهم الفوارق الثقافية باعتبارها مطلقة. «تميل لغة المقارنة الواضحة إلى تقديم وجهات نظر خاصة متبادلة بين ثقافتين. ولذلك فإن فهم الاختلاف يزداد، ويخلق موانع ويعزز الأفكار الشائعة المرتبطة بالثقافات»(91). بالتباين مع لغة تايلور حول التباين الواضح، يدافع لو عن «لغة التشابه الغامض»، التي تستند إلى مبدأ أن الاختراع البشري للغة محدد ثقافيا ومتماثل عالميا معا، ولذلك فإن تصوراتنا العالمية متنوعة ومتماثلة في آن واحد (91). خلال البحث عن لغة ذات تشابه غامض، يؤكد المرء أن الثقافات ليست متعارضة، إقصائية على نحو متبادل، وأن الفئات ليست ثنائيات متعارضة. لقد تأسست أرضية مشتركة للاتصال، وتعدّل موقف العناد، وجرى تشجيع المصالح الثقافية البينية (91 - 92). ويؤدي لو بحثه لمثل هذه اللغة بمقارنة التقاليد البلاغية، كما يمكن ملاحظته بشكل تخطيطي في المقطع الآتي:

> قد تكون معاني ming، وshuo، وbian(*) على صلة أوثق بكلمة logos (العقل)، الكلمة التي استعملها السوفسطائيون اليونانيون لتعني أشكال المُحاجّة، والنقاش، والأسئلة والأجوبة، والأحاديث. ومفاهيم yan وbian قد تشبه بشكل أوثق الفكرة اليونانية rhêtorikê (البلاغة) التي تضمنت خطاب الحديث الرسمي والإقناع لغاية سياسية. كذلك تتشارك rhêtorikê (البلاغة) وming bian (قدرة على المحاكمة) بتشابهات أكثر غموضا. ويشير كل مـن rhêtorikê وming bian إلى الحديث والمُحاجّة. وبشكل أكثر تحديدا، تعني البلاغة rhêtorikê خلق تغيير عبر الإقناع؛ وترتبط ming bian بالقدرة على تغيير المواقف

(*) الكلمتان shuo ming معا تعنينان (شرح، حديث، كلام)؛ والكلمتان ming bian معا تعنيان (فطنة، قدرة على المحاكمة)؛ وyan bian أيضا تعنيان (ينشأ، ينمو)؛ وكلمة bian وحدها تعني (يُميّز، يُحوّل، يُغيّر)؛ وكلمة yan وحدها تعني (يقوم بدور، يفعل، ينجز). [المترجم].

> والمعتقدات. وتتضمن Rhêtorikê مَلَكَة التقصي وهي مماثلة للجدل. وعلى غرار ذلك، تحتوي ming bian على عملية إحداث تمايزات وتصنيفات. وتشير Rhêtorikê إلى الخطاب المُقْنِع المستعمل في الحالات السياسية والقضائية. وبالشكل نفسه، تهدف ming bian إلى تحقيق النظام الاجتماعي والعدالة. وبشكل واضح اشترك الصينيون واليونانيون القدماء في بعض الأفكار البلاغية والتطورات المماثلة، والتي تتضمن: قدرات فهم عن دور الحديث في تغيير المواقف والسلوك؛ وأنماط البحث المعرفي والفكري؛ وأفكارا تتعلق بتأثير اللغة والقضايا الأخلاقية والسياسية والاجتماعية. توجد هذه التشابهات ضمن الأنظمة اللغوية المختلفة، التي، عند رؤيتها بشكل سطحي، تبدو أن بينها أمورا مشتركة على نحو قليل. وبمناظرة تشابهاتها يمكن تمييز صفات مشتركة أكثر بين النظامين البلاغيين.
>
> بخصوص العلاقة بين البلاغة rhêtorikê والقدرة على المحاكمة ming bian، يجب ملاحظة أن الكلمتين ليستا متطابقتين. ومعنى كل كلمة يظهر من خلال سياقها الاجتماعي والفلسفي واللغوي. (لو 92-93)

ثمة إسهام مهم آخر باتجاه أدب إلزامي مقارن – على الأقل بوصفه إجراء – وهو عمل كاو شونكينغ المنشور في العام 2013: «نظرية تنوع الأدب المقارن». في هذه الحالة، يبدأ كاو بجعل موقعه الخارجي etic location(*) مرئيا. بالتباين مع «المدرسة الفرنسية» و«المدرسة الأمريكية» للأدب المقارن، يدافع كاو عن «نظرية المرحلة الثالثة»، أي، «نموذج مبتكر وعلمي للمدرسة الصينية»، «إبداع نظري وتنظيم للمدرسة الصينية بالاعتماد على طرقنا الخاصة» (نظرية التنوع، 43؛ مع تأكيد مضاف). بداية من موقعه etic هذا، يتقدم اقتراحه تحليليا من خلال تطوير «دراسة حضارية متبادلة عن التفاوت بين الثقافة الصينية والغربية» (43)، مما

(*) أقرب معنى لهذا العنوان: موقع موضوعي أو موقع بديل. وكلمة etic تشير في الإنجليزية إلى دراسة لغة أو ثقافة ووصفها من خلال عناصرها الخارجية. [المترجم].

يؤدي إلى إضفاء الطابع الأجنبي على النظريات الأدبية الصينية وإضفاء الطابع الصيني على النظريات الأدبية الغربية.

بعض الأسئلة عن أدب مقارن إلزامي

كما أتى ذكره آنفا، يظل الأدب الإلزامي المقارن حتى الآن في مرحلة برمجية موجهة أكثر منها مرحلة تحليلية موجهة. وهذه الحالة ليست منفصلة عن ظاهرة أخرى، الخسارة التقدمية التي سبق ذكرها أيضا لأهمية الأدب المقارن ضمن دراسات إنهاء الاستعمارية. وبينما تضطلع المقارنية بوصفها طريقة منهجية بدور رئيس، على سبيل المثال، في عمل مينيولو في العام 1995، «الجانب الأظلم لعصر النهضة»، فهي لن تؤدي أي دور مطلقا في كتابيه عامي 2000 و2011، «تواريخ محلية/ تصاميم عالمية» و«الجانب الأظلم للحداثة الغربية». ويمكن تطبيق هذا التشخيص على بحث أعضاء آخرين من جماعة الحداثة/ الاستعمارية Grupo Modernidad/Colonialidad.

قد يكون مفيدا التذكر الآن بأي اتجاهات كانت تشير دراسات إنهاء الاستعمار أوليا إلى الأدب المقارن. بالاعتماد على منشورات مينيولو التي كان الأدب المقارن فيها لايزال في مركز نقاش إنهاء الاستعمار («العيار والمجموعة» و«الحدود» Los limites)، تصبح ثلاثة مجالات ذات علاقة: الأدب الشفاهي، والإبداعات غير الغربية، والآداب الناشئة. وقبل استعراضها، يجب تأكيد أن مينيولو يحدد هذه المجالات الثلاثة ضمن حالة أمريكا اللاتينية من وجهة نظر خاصة جدا، أي «غياب تقليد الأدب المقارن في أمريكا اللاتينية»، حيث ستكون البرازيل استثناء («المعيار والمجموعة»، 222، 239 ن5). وتتطلب هذه المقولة كفاءة إضافية (انظر لاحقا).

1 - الأدب الشفاهي. يقول مينيولو: «نتيجة لبعض الحالات الاستعمارية الخاصة، مثل حالات في أمريكا الوسطى والأنديز، ويمكن في الوقت نفسه تحدي كل من مفهوم الأدب ومفهوم الممارسة الاستطرادية المستند إلى الكتابة الأبجدية» (15، «الحدود»). وأحد الاحتمالات المشار إليها هنا هو الأدب الشفاهي. ذكرنا سابقا أن الأدب المقارن وجد بيئة تعليمية بدقة عن طريق استثناء الأدب الشفاهي من مجموعته لأنه ينضوي تحت التسمية العامة «الأدب ما قبل الحديث». وكان هذا

الاستثناء مستندا إلى فرضية أن الأدب الشفاهي لم يوجد في الغرب خلال الأزمنة الحديثة (إنه هنا – وليس في «الأدب الشفاهي»، وهو مفهوم يستبدله بيو زيريمو بكلمة «خطاب شفاهي»(*) - وأن التناقض اللفظي الحقيقي يكمن في الفئات الغربية، لأن الشفاهية على خلاف مع الحداثة)، أو إذا وجد، فهو مُهْمَل. منذ تأسيس الأدب المقارن، لايزال توزيع العمل بين الآداب المكتوبة الحديثة (depuis la Renaissance) من أجل الأدب المقارن والآداب الشفاهية ما قبل الحديثة من أجل علم الأجناس البشرية ووصف الأعراق البشرية وعلم الأساطير ودراسات الفولكلور جاريا، ولذلك فإن تحدي الأدب المقارن كما أوجدته دراسات إنهاء الاستعمار وثيق الصلة جدا بالموضوع.

غير أن ثمة تغيرا ضمن الدراسة الشفاهية يجب أن يؤخذ في الحسبان، أي ظهور الدراسات الشفاهية كمجال متميز يهدف، من جهة، إلى تقديم وجهة نظر شاملة لما يسمى عموما - بشكل متعارض، بسبب معانيه الإضافية المُقَاوِمَة للتغيير - «التقليد الشفاهي»، ومن جهة أخرى إلى إظهار حيويته أيضا في الأزمنة الحديثة والمعاصرة (أما بالنسبة إلى القضية الثانية، فانظر على سبيل المثال فولي، «التقليد الشفاهي والإنترنت». قد يقول المرء، بسبب تركيزه الأوسع فيما يتعلق بالفروع المعرفية والمجالات المذكورة آنفا: إن الدراسات الشفاهية شَكّلت نفسها بوصفها مكافئا معرفيا للأدب المقارن من أجل الأدب الشفاهي، الذي عرفه جين ناندوا وأوستن بوكينيا بأنه «تلك الألفاظ، سواء محكية أو مقروءة أو مغناة، التي يظهر تركيبها وأداؤها إلى درجة واضحة السمة الفنية للملاحظة الدقيقة والمخيلة الحيوية والتعبير المبدع» (1). ومع أن المقارنية كانت ذات دور فعال لكل من الدراسات الشفاهية وسوابقها المعرفية، فإنها تظل مقيدة إلى التراكيب الشفاهية إلى حد كبير. ونتيجة ذلك، لا يُعدُّ الأدب الشفاهي فقط تحديا للأدب المقارن في الشروط التي افترضها مينيولو، لكن الأدب المكتوب يُعدُّ أيضا تحديا للدراسات الشفاهية. وفي هذا المجال كان الباحث الرائد في موضوع التقاليد الشفاهية المقارنة، جون مايلز فولي، قد ناقش بأن «نموذج الانقسام الكبير» للشفاهية مقابل معرفة القراءة

(*) orature، لعل ترجمتها «خطاب شفاهي» هي الأنسب هنا. [المترجم].

والكتابة يحجب أكثر مما يوضح. علاوة على ذلك، مع أن الأدب الشفاهي يحجّم الأدب المكتوب من حيث كميته، بين قضايا أخرى، فإن دور الوصول الذي يضطلع به الأدب المكتوب فيما يتعلق بعدد كبير من التراكيب الشفاهية لا يمكن إنكاره، من دون ذكر «فترة الربط» الطويلة، أي تعايش الوسيلتين كلتيهما. لذلك قد يتوقع المرء إعادة تكامل مثمرة للأدب الشفاهي ضمن الأدب المقارن، «أدب مقارن حقيقي» كما يدعوه لي هارينغ، لأن «الأدب المقارن، الذي يستند إلى كل من تعدد أهداف الدراسة والطريقة القياسية، ذو علاقة، خصوصا في هذا المجال» للأدب الشفاهي («الأبيض» 16، Le Blanc).[10]

2 – الإبداعات غير الغربية. وعلى نحو مشابه، يشكل مقطع مينيولو المقتبس آنفا التحدي الآخر للأدب المقارن، نظرا إلى أن الفكرة الغربية للأدب تتطلب أيضا «مراجعة ثانية من وجهة نظر الكلام والكتابة» («المعيار والمجموعة»، 224). إن حالتي «السجل التاريخي للشعوب» amoxtli وquipus أتى ذكرهما آنفا. إنها مجال مجهول للأدب المقارن، وحالة قد تكون ناجمة عن الشروط نفسها التي عرفت فيها القضية. «إنها ليست حول مقارنة الكُتّاب والأعمال الأدبية، ولكن حول مقارنة الممارسات الإشارية في ثقافات عدة، بالإضافة إلى الطرق التي فُهمت فيها هذه الممارسات» (مينيولو، «الحدود» 15). وقد يحدد هذا الغياب في الأدب المقارن بدقة حضوره في مجال آخر، مثل الدراسات الإعلامية، وميلها نحو ما بعد الحداثة والشعبية أيضا. على أي حال، يكرر هذا التمييز محتوى/ شكل المعارضة التقليدي، ولذلك فإن نقاش مينيولو قد يستعمل بوصفه فرصة لإعادة تكامل كليهما ضمن الأدب المقارن.

3 – الآداب الناشئة. يزعم مينيولو أن الحاجة إلى إعادة التفكير في مجال الأدب المقارن تفترضها أيضا «الآداب الناشئة» («المعيار والمجموعة»، 221-22). ومن أجل هذا المفهوم، يعتمد مينيولو على فلاد غودزيتش، الذي، وفقا للأول، يفرق بين آداب «صاعدة» و«ناشئة». ومفهوم الآداب الصاعدة متضمن في وجهة نظر تطورية حول الأدب، التي قد لا تكون «متطورة كليا» حتى الآن. والآداب الناشئة، بدورها، تتحدى التكوين الفعلي للأدب المقارن وتقاوم النظر إليها بوصفها ناشئة. هذا التمييز التصوري قابل جدا للنقاش، كما تثبته ثلاث حقائق: (1) إن المفهومين

كليهما استعملهما الباحثون بالتناوب (2). إن جغرافية الآداب الصاعدة/ الناشئة تقتصر على موقع وحيد (بشكل واسع، عمل جيمسن «أدب العالم الثالث»). (3) لا يقدم غودزيتش تعريفا واضحا للآداب الناشئة، ما عدا ذكر أنها «تمثل مفهوما في المجال والهدف مختلفا عن المفهوم الممثل بالتعبير المُستَعمل غالبا «الآداب الصاعدة» (35)، مهما كان هذا المفهوم مختلفا. والحقيقة الثانية – الجغرافية – ذات علاقة خصوصا هنا، لأن المراجعة العلمية حول الآداب الناشئة/ الصاعدة (غالي ماسترودوناتو؛ غيين، «الآداب الصاعدة»؛ غراسان؛ لمفهوم مختلف، انظر دومينغيز) تبين أن اللغات الأوروبية هي وسيلتها للتعبير في الدول القومية الجديدة بعد إزالة الاستعمار في العام 1945، خصوصا المستعمرات البريطانية والفرنسية السابقة. وباختصار، إن جغرافية الآداب الناشئة/ الصاعدة هي إحدى دراسات ما بعد الاستعمار.

* * *

بالتباين مع المناقشة العادية لدراسات ما بعد الاستعمار من منظور مقارن منذ تسعينيات القرن العشرين، قررنا استكشاف نقاط التقاطع بين الأدب المقارن ودراسات إنهاء الاستعمار. وهذا لا يتضمن إنكار علاقة دراسات ما بعد الاستعمار. بل على العكس، إن دراسات ما بعد الاستعمار مُتَضَمَّنَة في دراسات إنهاء الاستعمار وفقا لنقاش مينيولو بأن إنهاء الاستعمارية لا يسبق ما بعد الاستعمار فقط لكنه، والأكثر أهمية، جعل ما بعد الاستعمار ممكنا. كذلك، إن التحرك من نظرية ما بعد الاستعمار إلى إزالة الاستعمارية يتحدى أحادية لغة الأول المهيمنة (بالإنجليزية)، التي كانت ذات دور فعال لتراكيب الثاني، مثل «القصة الإنجليزية العالمية» و«الأدب العالمي» (مترجما إلى الإنجليزية). لكن استبدال أحادية لغة واحدة (إنجليزية ما بعد الاستعمار) بأحادية لغة أخرى (إسبانية إنهاء الاستعمارية) هو ممارسة ساذجة لا نريد تكرارها[11]. على أي حال، لا يمكن إنكار أن اللغات «الهندية - الأمريكية» – يكفي أن نذكر هنا اللغات التي في أصل نقاش مينيولو فقط، أي لشعوب كويتشاوا Quechua، وناهتول Nahuatl، وأناهوك Anahuac - لم تدخل حتى الآن «مجال» الأدب المقارن (وفقا لغودزيتش - مينيولو). وبالنتيجة، نحن نأخذ نقاشات إنهاء الاستعمار حول جعل اللغات ثانوية بوصفها وجهة نظر نقدية لمشروع أدب مقارن

إلزامي «موسع»، وهو مشروع راديكالي أكثر من الذي أيدته دراسات ما بعد الاستعمار (لايزال متأصلا في صيغة «أوروبا والبقية») في مسار علاقة غاياتري سبيفاك بين الأدب المقارن ودراسات النطاق. هذه الراديكالية ليست حول عدد اللغات وموقعها، ولا حول تنوع اللغات المعرض للخطر في الأكاديمية – مع أنها قضايا حاسمة أيضا – ولكن حول تساؤل منعكس ذاتيا عن الأدب المقارن بوصفه فرعا معرفيا، يتضمن القضيتين المذكورتين آنفا (عدد لغات الممارسات الاستطرادية قيد المقارنة وموقعها، وأحادية اللغة المتزايدة في الأكاديمية العالمية)، بالإضافة إلى إنهاء استعمار المعرفة. إنه المشروع الذي دعاه ديبيش تشاكرابارتي «أقلمة أوروبا» وآرماندو نيشي decolonizzazione europea (إزالة الاستعمار الأوروبي)، الذي، برأينا، لا يستطيع إغفال، كما كانت الحالة، حقيقة أن تحويل اللغات إلى لغات ثانوية لم يحدث خارج أوروبا فقط، ولكن داخل أوروبا أيضا. لكن الأدب المقارن الإلزامي لن يتوقف عند تفكيك المركزية الأوروبية والتغلب عليها، بل سيعالج جميع أنواع التوجه العرقي في جميع أنحاء العالم، بالإضافة إلى الإمبريالية غير الأوروبية.

ثمة أدب إلزامي مقارن يعتمد على دراسات إنهاء الاستعمار يجب أن يكون متأملا ذاتيا أيضا حول بعض مبادئ هذه الدراسات، مثل قيود الاستعمار، بتسمية بعضها فقط، الجغرافية (الأمريكتين) والزمنية (أواخر القرن الخامس عشر والقرن السادس عشر) وأحادية لغتها، وإنكار الدراسات الأدبية المقارنة في أمريكا اللاتينية[12]. وبالتباين مع الخسارة المتصاعدة لأهمية الأدب المقارن ضمن دراسات إنهاء الاستعمار، يهدف استعراضنا هذا إلى عرض بعض الرؤى المثيرة للتطورات المستقبلية المنتجة على نحو تبادلي. ثمة دليل على حيوية هذه التطورات قد يوجد في بحث حديث عن الأدب المقارن مستمد من دراسات إنهاء الاستعمار. ويكفي ذكر مفهوم ريفاثي كريشناسوامي عن «المعارف الأدبية العالمية»، الذي هدفه «انفتاح قانون النظرية والنقد الأدبيين على طرق بديلة لتفهم الإنتاج الأدبي وتحليله» (408).

4

الأدب العالمي بوصفه ممارسة مقارنة

ذات يوم في يناير 1827، أخبر الشاعر المُسنّ غوته صديقه إيكرمان بأنه كان يقرأ رواية صينية. قال إيكرمان «لا بد أن ذلك غريب جدا في الحقيقة». فقال غوته: «ليس غريبا كما قد يظن الناس؛ فالشخصيات تفكر وتتصرف وتشعر كما نفعل نحن، ويشعر المرء بأنه أحدهم تقريبا، ما عدا أن كل شيء أوضح وأكثر حشمة وأخلاقي أكثر فيما بينهم [...]. وتابع غوته: «إنني أرى دائما بشكل واضح أن الشعر مِلْكِيّة عامة للبشرية كلها [...]. إن الأدب القومي لم يعد له شأن كبير؛ إن عصر الأدب العالمي قريب منا، وعلى كل شخص أن يعمل لتعجيل وصوله» (غوته، 327-329).

يمكن أن تكون إعادة رواية هذه الحادثة المشهورة فرصة لنا للسؤال: «ما الأدب العالمي؟» ولكن ليس بمعنى طلب تعريف؛

«إن السعة التاريخية والجغرافية للقصة المنشورة فعلا تحيرنا»

بل بالأحرى للسؤال: «ماذا يحدث ليؤدي إلى ظهور عبارة، «الأدب العالمي»؟» يمكن أن نبدأ بتعداد الشروط. ثمة شاعر ألماني ولد في العام 1749 يقرأ رواية صينية، لذلك لا بد أن المترجمين كانوا يعملون والناشرون (في إنجلترا، كما صدف) لا بد أنهم رأوا بعض الربح في نشرها. يميز الشاعر في تلك الرواية مجتمعا يشبه كثيرا مجتمعه، أو مجتمعا أنقى حتى (ويفكر في أن الصينيين لديهم آلاف كثيرة من مثل هذه الروايات، «وكانت موجودة لديهم بينما كان أسلافنا يعيشون في الغابة»)، لذلك لا بد أن عمل المترجمين كان ناجحا في نقل، أو صوغ، طرق «التفكير والتصرف والشعور» المشتركة بين الروائيين الصينيين وقارئهم الألماني. يدفع شعور الألفة هذا القارئ الألماني إلى الإحساس بأن «أدبه القومي» تقييد لإدراكه، وللدعوة إلى «عصر الأدب العالمي»، لذلك لا بد أنه كان ثمة فكرة ما عن «عالم»، وعن إطار مرجعي كامل وشامل، حيث على «الأدب» منذ الآن أن يحدث كي يزدهر.

تنوعات في الأدب العالمي

طوال نحو 185 سنة قبل الآن كان «الأدب العالمي» عنوانا لطريقة تفكير حول الأدب المقارن الذي نشأ، بشكل مختلف، بمفهوم المجال العالمي للتبادل الثقافي، وأفق التقويم الأدبي، ومبدأ لغايات القراءة والتعليم، وبرنامج تربوي، وميدان للبحث. وكانت أسباب مختلفة قد دفعت إلى تطوير هذه الخلافات حول الموضوع، بحيث تكون امتدادا لجعلهم يحصلون على نحو جماعي على المرجعية أو المضامين نفسها؛ وكما يحدث غالبا في الأدب المقارن، حيث يتعلق «بالأدب العالمي»، تكون طموحاتنا المعلنة ومجالنا الفعلي أمرين مختلفين. و«الأدب العالمي» دائما (كما قال غوته في العام 1827) يوشك أن يصل؛ وهو موضوع مرغوب، وكمال مستقبلي، ومعيار للإنجاز المتعذر إدراكه. ومهما تكن الغايات وراء تعبيراته في وقت معين، فقد ساعد مفهوم «الأدب العالمي» كثيرا في تعريف الترابط بين الدراسة الأدبية وما يفترض وجوده خارج المجال الأدبي - «عالمه»، بمعنى رسمي ومنطقي. إن تأثير طلب الاعتراف «بالأدب العالمي» هو قول: «انظر كيف جعلت أفكارنا السابقة حول الأدب الأمر سهلا علينا لتجاهله، لتجاوز هذه الحدود».

يتضمن الأدب العالمي تعريفا للعالَم. (حول الصفة التاريخية لمفهوم «الأدب»، انظر هويسيل أوليغ؛ وحول تعدد «العوالم»، انظر هايوت.) استعمل غوته العبارة بوصفها مقابلا للأدب القومي، الذي كان، خصوصا في ألمانيا خلال أوائل القرن التاسع عشر، قد صيغ بيانا للاستقلال الثقافي عن النماذج السائدة آنذاك للكلاسيكية التقليدية الحديثة (بشكل أساس، الاقتباسات الفرنسية من اليونانيين والرومان). وهكذا فإن المجموعة العالمية المزعومة من الأنواع والأساليب والمقاييس حلت محلها الخاصية القومية، وسرعان ما كانت ستفسح المجال، في مخيلة غوته المتلهفة، للأدب العالمي، ليس مجالا للتشابه بل تبادل بين تقاليد مختلفة.

كان التبادل سمة ملاحظة غوته التي ظلت في ذهني ماركس وإنجلز، اللذين كتبا في العام 1848 أن:

> منحت البورجوازية عبر استغلالها السوق العالمية شخصية عالمية للإنتاج والاستهلاك في كل دولة. [...] أصبحت الإبداعات الفكرية للأمم الفردية ملكية عامة. وأصبح التحيز وضيق أفق التفكير القوميان لا يطاقان أكثر فأكثر، ومن الآداب القومية والمحلية العديدة، يظهر هناك أدب عالمي.
>
> (ماركس وإنجلز 12-13)

لنلاحظ كيف يميز كل من غوته وماركس/ إنجلز العملية بشكل مختلف، مع أنهما يدعوانها بالاسم نفسه. كان غوته قد دفعته رواية صينية إلى الاعتراف «بالمِلكيّة العامة للإنسانية» في كتابة القصة والأفكار والمشاعر التي تسجلها؛ وعقب ذلك حث زملاءه القراء والكتّاب على المجازفة والخروج إلى تلك المرحلة الأوسع والمشاركة في صنع أدب عالمي. ويرى مؤلفا البيان الشيوعي أن ظهور «أدب عالمي» مشروط بفرض التشابه عبر العالم عن طريق «البورجوازية [...] من خلال استغلالها السوق العالمية». وما يظن غوته أنه يكتشفه بوصفه حقيقة للطبيعة البشرية العالمية، يصر ماركس/ إنجلز على أن البورجوازية صنعته؛ وحيث يتوقع غوته تجمعا للاختلافات، يرى ماركس/ إنجلز أن جميع الخلافات «القومية والمحلية» قد أصبحت باطلة.

كلاهما على حق، ولكن بشرط أن نعزل المعاني الغامضة. والقدرة على خلق أعمال الفن الشفاهي هي، في الحقيقة، عامة لدى الإنسانية كلها، مع أنها لا تُدرَك بشكل متساو لدى كل كائن بشري أو تُرعى بشكل متساو لدى كل مجتمع إنساني. على أي حال، قبل أن نتمكن من تمييز «أدب» مجموعة إنسانية أخرى بأنه أدب، على شخص ما أن ينجز الترجمة أو الوساطة أو المناظرة التي تجدد جزءا من السلوك المجرد إلى أدب.

> إن عملا للأيروكراسيين Iroquoians، حتى إن امتلأ بالسخافات، سيكون كنزا ثمينا؛ فهو يعرض نموذجا فريدا لطرق عمل العقل الإنساني، حين يوضع في ظروف لم نختبرها قط، ويتأثر بالأساليب والآراء الدينية المتناقضة كليا مع ما لدينا. ولا بد أحيانا أن نُدهش ونُوجه بتناقض الأفكار الناتج هكذا [...] وعلينا أن نتعلم هناك ليس أن نمتلك فحسب، ولكن أن نشعر بقوة التحامل.
>
> (إدوارد غيبون، «مقالة حول دراسة الأدب» [1761]، مقتبسة في ريس 136-137)

طوال آلاف السنين، كانت قصص الجنيات تُحكى في جميع أنحاء العالم، ولكن في مئات السنوات القليلة الماضية فقط باتت تُعدُّ منتمية إلى النوع العام نفسه من الموضوعات مثل القصائد الملحمية أو القصائد الغنائية أو المسرحيات. وحين يتم التنقيب عن الحضارة القديمة وترجمة أقراصها الطينية، على الباحثين أن يقرروا أي أشياء في الأرشيف هي تاريخ، وقانون، ومحاسبة، وصلوات، وهلم جرا، وأيها أدب. إذا كانت مجموعة بشرية مجهولة سابقا اتصلت بحضارة أخرى، قد يصبح جزء ما من أغانيها وحكاياتها «أدبا» عبر ترجمتها وتجميعها وتذوقها. ومنذ حركة الدَّاديّة في أوائل القرن العشرين، كانت مقاطع تافهة، وبطاقات يانصيب، ونشرات إعلان، مؤهلة للنظر إليها بوصفها أدبا، لو أنها نُسخت إلى نص يمكن تقبله بوصفه أداء فنيا. وفي جميع أفعال التخصيص والتصنيف هذه، كان الوسيط ضروريا: المترجم أو الناقد أو جامع المختارات الأدبية الذي يؤدي عمل تصنيف النص ضمن مجال الفن الشفاهي.

في بادرته للاعتراف والترحيب بروائي أجنبي (الصيني) بوصفه زميلا مساهما في الأدب العالمي، نسي غوته المترجم والناشر وهيئات أخرى عدة من التي مهدت الطريق من بكين إلى فايمار: هيئات اقتصادية وفلسفية وسياسية وتقنية. وفي تأكيدهما، رأى ماركس/ إنجلز أن عالما جديدا ولد من نشاطات الرأسمالية المتجانسة الممتدة عبر العالم، كما رأيا أن أهداف التبادل ستكون مجرد مصادفات في قصة كيفية بناء شبكات التبادل. إن «أحادية النظر وضيق أفق التفكير القوميين» اللذين يَعدُّهما ماركس/ إنجلز آثارا مدانة، هي السلع ذاتها التي افترض غوته أن على الكتّاب والأمم إحضارها إلى احتفال الأدب العالمي.

إذا كانت فائدة توسيع الأدب إلى مقياس العالَم، بالنسبة إلى غوته، هي زيادة تنوع السلع الأدبية المعروضة، فإن ماركس وإنجلز، مثل عدة من الاقتصاديين منذ ذلك الوقت، كانا يريان أن إزالة العوائق أمام التجارة خطوة نحو التوحيد: إن مزايا المقياس ستكافئ الذين يتعاملون بالمواد الأسهل تقييما وتبادلا في السوق المحتملة الأكبر. وبخصوص هذا التمييز، يمكن النظر إلى أن غوته يؤكد بشكل غير مباشر فكرة ماركس/ إنجلز. كان العمل الذي استطاع أن يُعرّف فيه المشاعر الحساسة للصينيين رواية عامية، نوعا من العمل الذي أثار صعوبات أقل للمترجم من، دعونا نقل، الشعر الرسمي الصيني؛ كانت له أيضا ميزة التوافق مع نوع مألوف في الجانب الأوروبي، رومانسية الغزل. وبالمقارنة مع أنواع عدة من الكتابة الآسيوية الشرقية، كانت الرواية الصينية عند أكثر من نصف المسافة على طريق التقبل من قارئ مثل غوته. (سيمر قرن آخر تقريبا قبل إمكانية ترجمة الشعر الصيني والياباني وتقديمه بطريقة يستطيع معها الغربيون إدراك الغاية منه). كان أي نوع أو عمل ليس له صدى لدى القارئ شبه مفقود في الأدب العالمي - مع أن مثل هذا النوع أو العمل كان يمكن أن يتضمن أعلى قيمة أدبية ممكنة لدى مراقب في موقع مختلف، مثل إدوارد غيبون الواسع الخيال. وهكذا، بشرحنا الأدب العالمي، يمكننا بالاعتماد على المناقشات الأوَّليّة لغوته وماركس/ إنجلز فحسب رؤية ضرورة الفهم المتميز والموضوع في سياقه بعناية حول:

- القدرة الواسعة النوعية على الإبداع الفني، مقابل نماذج الإدراك والجهل المتعلقة بمكان وزمان المتلقي.

- التبصر المرهف الذي يتجاوز العصور والثقافات، مقابل تدخل المترجمين والتاريخ الأدبي المتبادل.

- فردانية الأعمال والثقافات، مقابل سوق التواصل.

في حالة عدم تقدم عمل إلى مكانة «الأدب العالمي» هل يمكننا القول ببساطة إنها مسألة عامل واحد، مع استثناء نظيره.

حوار بين النظائر

من أجل تفسير ماركسي لا يدري بمفهوم غوته بعد سبعين سنة من انتشاره العالمي، لنتأمل كيف رد الناقد الدنماركي جورج براندس على تساؤل صحيفة ألمانية حول الأدب العالمي في العام 1899:

> إن بضعة كتّاب من آلاف عدة، وبضعة أعمال من مئات الألوف، هم جزء من الأدب العالمي. كل شخص لديه أسماء هؤلاء الكتّاب والأعمال على رأس لسانه: ليست الكوميديا الإلهية خاصة بإيطاليا وحدها، ولا دون كيشوت بإسبانيا. [... ولكن] من المؤكد أن المعنيين هم كتّاب الدول واللغات المختلفة الذين يحتلون مواقع مغايرة جدا تشمل فرصهم في الحصول على شهرة عالمية، أو حتى درجة معتدلة من الاعتراف. والكتَّاب الفرنسيون هم الأفضل موقعا، مع أن اللغة الفرنسية تحتل المرتبة الخامسة فقط من حيث الانتشار. وحين ينجح كاتب في فرنسا، يصبح معروفا في جميع أنحاء العالم. ويأتي الإنجليز والألمان، الذين يمكنهم الاعتماد على جمهور كبير إذا كانوا ناجحين، في المرتبة الثانية. وكتّاب هذه الأمم الثلاث فقط هم الذين يمكنهم تمني أن يُقرأوا في الأصل من أشخاص أكثر تعلما في جميع الأمم [...]، ولكن من الواضح أن من يكتب بالفنلندية أو الهنغارية أو السويدية أو الدنماركية أو الهولندية أو اليونانية أو ما شابهها يوضع بشكل سيئ في حلبة الصراع العالمي على الشهرة. وفي هذه المنافسة يفتقر إلى السلاح الأساسي، اللغة - التي هي، بالنسبة إلى الكاتب، كل شيء تقريبا. (62-63)

إذا كانت مخيلة غوته حول الأدب العالمي قد جعلته حوارا بين النظائر، حيث كل تقليد يأتي بشخصيته الخاصة إلى الطاولة، ففي عصر براندس تمنح تسمية «عمل من الأدب العالمي» في جولة الإزالة النهائية «للصراع العالمي على الشهرة» فقط. لقد تغيرت كل من قاعدة اللعب ووحدة الحساب: وهي الآن منافسة من أجل الحصول على الاعتراف، أو على حصة السوق، والفائزون والخاسرون هم المؤلفون. على أي حال، إن الحلبة ليست هي نفسها بالنسبة إلى الجميع. فالكتاب الذين يستعملون عددا قليلا من اللغات المفضلة لهم ميزة ساحقة. «السمة الدولية للإنتاج والاستهلاك» (كما يقول ماركس/ إنجلز) في «السوق العالمية» هي أن الإنجليزية أو الفرنسية أو الألمانية تمارس هيمنة يتعذر إلغاؤها. اللغة، وقد كانت سابقا النسيج العضوي الذي يربط الكاتب مع الجمهور والتراث الأدبي، هي مسؤولية الآن في بضع حالات فحسب، ودلالة على «محدودية وتحيز قومي». أصبح الانتقال من «الآداب القومية» إلى «الأدب العالمي» متضاربا كما قال ماركس/ إنجلز إنه سيكون تماما.

بعد أكثر من 100 سنة، دعمت تأثيرات المقياس السوق الأدبية، وظلت فرنسا تملك موقعا خاصا في موازنة التذوق (انظر كازانوفا)، ولكن في عدة مجالات من الكتابة، حلت الإنجليزية محل لغات أخرى، اللغة الوحيدة الأساسية للنشر. وتؤكد ممارسات الاعتراف الأدبي العالمي، مثل جائزة نوبل السنوية، كل من المؤلف، وعلى نحو ثانوي الأمة، بوصفها وحدات الحساب التي تمنح الشهرة أو تحجبها. وكما في زمن براندس، لا يبدو أن العدالة الكونية هي التي تقود العملية. ويصور براندس فعالية الشهرة العالمية بمثالين دنماركيين: هانز كريستيان أندرسن، الذي شقت أعماله عن «قصص الجنيات طريقها في كل مكان نتيجة وضوحها العام»، مع أنه كان بين مواطنيه «غير مهم بوصفه مفكرا ولم يكن له تأثير ثقافي مطلقا»؛ وكيركغارد، «أعظم مفكر ديني في الشمال الإسكندنافي [...] لا أحد يعرفه» (65). ولأنه كاتب صعب بلغة صغيرة، بدا كيركغارد إلى براندس في العام 1899 حالة ميئوس منها. وكان الوقت والترجمة وظهور الفلسفة الوجودية قد أصلحت التوازن بعض الشيء منذ ذلك الحين، وحصل كيركغارد على مكانته آنذاك في المسرح العالمي - لكنه لم يغدُ صاحب كلمة شائعة مألوفة مثل أندرسن.

يقارن براندس بين الشهرة العالمية والنوعية – أي تقديره للنوعية، بالطبع؛ لكن الناقد الذي منح أولا إبسن ونيتشه ودستويفسكي وكيركغارد جمهورا عالميا يستحق الإصغاء إليه. إن الأدب العالمي هو تصنيف لمبدأ الأعمال العظيمة خلال زمن طويل وخلال الكثير من تغييرات التذوق. ونحن معتادون على التحدث وكأن الشهرة الحالية للكاتب الضحل هي ظاهرة اجتماعية والشهرة المستقبلية للكاتب المغمور حاليا هي نتيجة حكم أدبي فعلي. إن معرفة ماذا نحب، وفصل أنفسنا عن الحشد الأحمق - هي بوادر مألوفة بين المفكرين الأدبيين. لن يجري علم اجتماع الأدب العالمي الذي اقترحته باسكال كازانوفا (طالبة سابقة لبيير بورديو) مثل هذا التمييز بين المديح والقيمة. فهي ترى العالَم الأدبي سلسلة هرمية من العوالم، يتمتع فيه المستوى الأعلى للتقدير بالمجال الأوسع أيضا. وقد يشير هذا إلى صورة ثابتة للهيمنة من جانب القلة. ولكن بما أن الأدب تواق دائما للإبداع، وبما أن المنافسة بين المؤلفين والأجناس الأدبية والأساليب دائمة، فبإمكان الكُتّاب من الهوامش الاختراق إلى المركز، لو أن طريقتهم في تحقيقه يمكن تسويغها بتعبيرات جمالية «متنقلة بلطف» من القضاة المركزيين. إن حالات وليم فوكنر والقصة الأمريكية الجنوبية غنية جدا بالمعلومات المفيدة، وقد ارتقى مثالا الكتابة الإقليمية المذكوران كلاهما إلى أهمية عالمية من خلال التفسير والتعزيز الباريسيين. ويُعدُّ تركيز كازانوفا على النشر ثمينا بوصفه توازنا مقابلا للميل إلى افتراض أن السمعة الأدبية تحصل أو تتحطم في قاعة الدروس.

تفيد نظرة كازانوفا الثانية بأن الأدب العالمي مجموعة من المؤسسات والعمليات التي تقرر نتيجة محاولات الكتّاب للشهرة. وصياغة ديفيد دامروش، «الأدب العالمي هو الكتابة التي تفوز بالترجمة» (ما الأدب العالمي؟، 291)، تؤكد بالشكل نفسه انتشار الأعمال أكثر من محتواها. إن نظرية اجتماعية حقيقية للأدب، في أثناء تأكيدها نقاءها المعرفي، يجب أن تعامل الكتب بوصفها صناديق سوداء يؤدى من خلالها نوع من العمل الاجتماعي (التركيز الحقيقي للبحث). (قارن كولينز من أجل وصف للفلسفة بأنها مسعى متشابك عالمي الانتشار). ومن دون المضي بعيدا كليا، فإن المؤلفين الذين يَعدُّون الأدب العالمي أوليا مسألة انتشار ميالون إلى رؤية محتويات الأعمال بكونها ثانوية، ولو على نحو مجازي، وقابلة

للاستمداد من مكانتهم في العمليات الاجتماعية. ويؤكد فريدريك جيمسن، في مقالة مستشهد بها كثيرا ومُلْهِمَة من «المسألة القديمة حول الأدب العالمي الفعلي» (67)، أن قصص العالم الثالث مجازية دائما لجهد بناء أمة ما بعد الاستعمار. ويجد فرانكو موريتي، في بحثه عن قوانين الأدب العالمي، أنه «في الثقافات التي تنتمي إلى محيط النظام الأدبي [...] تظهر الرواية الحديثة أولا ليس بوصفها تطورا مستقلا ذاتيا، بل تسوية بين تأثير رسمي غربـي (فرنسـي أو إنجليـزي عـادة) ومواد محليـة» («التخمينـات»،58). إن الرواية الهامشية التي تعكس في تركيبها عملية بنائها ليس لها موضوع إلا من خلال علاقتها بالسوق الأدبية العالمية. وفي هذه الأوصاف للانتشار العالمي الأدبي، يكون خارج الأدب وداخله قابلين للتغيير بشكل متبادل؛ وتعادل معطيات المعلومات (إن استعرنا من مفردات وكالة الأمن القومي الأمريكية) والمعلومات الشيء نفسه. «النظام الأدبي الوحيد والمختلف ليس مجرد شبكة خارجية هنا، فهو لا يبقى خارج النص: إنه راسخ جيدا في شكله» («التخمينات»، 66).

المدرسة والمكتبة

على أي حال، تظهر فجوات في موقعين بين نماذج التوزيع والأشياء الموزعة. أحدهما هو قاعة الدروس؛ والآخر هو المكتبة. في قاعة الدروس، نرى أنه على الرغم من توسع معيار الأدب العالمي دائما، فإن عدد الساعات المخصصة له في فصل دراسي أو مهنة أكاديمية ليست لهما المرونة نفسها. لأن مع كل عمل يدخل، يجب أن يخرج شيء ما. وكنتيجة متناقضة لتوسع الأدب العالمي الجغرافي، يتقلص عدد المؤلفين المدروسين عموما، وكذلك كمية السياق - العالمي - عما يمكن تقديمه (دامروش، «الأدب العالمي»). إن الأدب العالمي، المُعَدّ لتوسيع المعيار، يخلق «معيارا فائقا»، عددا صغيرا جدا من الكتب يترتب عليه عبء ثقيل جدا من التمثيل: ستمثل رواية واحدة لسلمان رشدي جنوب آسيا كله، وستمثل رواية واحدة لتشينوا أتشيبي أفريقيا، وهلم جرا، في منهاج الجامعة الأمريكية الشمالية.

ترفع العولمة بضعة كتّاب إلى درجات غير متوقعة. ومع ذلك فإن المكتبة، كما يلاحظ موريتي، تتخم ثانية بكتب غير مقروءة. نحن نزعم أننا ندرس «الرواية»،

لكن معظمنا غير مطلع بعمق على أكثر من بضع روايات في أسهل اللغات وصـولا. إن السعة التاريخية والجغرافية للقصة المنشورة فعلا تحيرنا. ويقترح موريتي التعامل مع هذا الأرشيف الضخم بتقسيم عمل القراءة. إن ناقد أو مُنظِّر الأدب العالمي لن يقرأ الأعمال الأدبية. وعدد كبير من القراء الذين يتقنون اللغات المحلية وأشكال الآداب المختلفة سيقرأون آلاف الروايات ويكتبون الملخصات، ونقاط معلومات عن الحبكات، ويصنفون التقارير. وسيكون الباحث النظري، بجمع مئات التقارير (مأثرة مهمة للقراءة)، في موقع يخوله بإنجاز قوانين الأدب العالمي، «من دون قراءة نصية مباشرة واحدة» («التخمينات»، 57). لا يهتم موريتي باحتمال أن أيا من هؤلاء الخبراء المحليين قد يكون مخطئا بشأن النصوص الأساسية، وبذلك يصيب المناقشة العالية المستوى بالخطأ (61)؛ وسيقدم اتفاق الأكثرية البرهان على أن التحليلات صحيحة عالميا.

ما يبدو هنا نظاما للبحث هو في الحقيقة تجربة اجتماعية مصممة كي تعكس فهما لكيفية عمل الأدب العالمي. إن الأدب العالمي، في هذا النموذج، هو عملية انتشار حيث تصدر أشكال ثقافية من مركز إلى مناطق هامشية مختلفة، ومن هناك يعاد تصديرها إلى المركز، بعد اكتسابها مضامين جديدة خلال إقامتها المؤقتة. بأي شروط سيرسل المراسلون المطلعون جيدا محليا، والقراء القريبون، تقاريرهم عن الأعمال القصصية؟ أليست الشروط (حتى أكثرها تجريدا: الفترة، النوع، الشكل، التسلسل، الراوي، الحكاية التلقائية) محملة بالمضامين؟ ولكن إذا كان اختبار دقة التحقيق الصحافي المحلي هو الدرجة التي تعكس الصورة العامة، فيبدو أنه لا يوجد دور تؤديه الاستثناءات، ما عدا دور فهارس «التحيز القومي» أو عقبات التوزيع.

إن «الأدب العالمي» هو أحد تلك المفاهيم التي، من دون أمثلة، تكون فارغة؛ ولكن حالما تبدأ بكونها مفهومة عبر الأمثلة، تجازف بأن تصبح رهينة لهذا أو ذلك المثال الرفيع المستوى. لذلك فإن الطريقة الوحيدة لإحراز تقدم في فهم الظاهرة التي تشير إليها العبارة هي الاستمرار في إضافة مفاهيم، وتركها تلغي أو تعزز التأثير الذي لها بشكل فردي في المفهوم العام. واختيار المثال الجوهري لبرنامج بحث أو تعليم في «الأدب العالمي» قد يكون أهم تدخل يقوم به الباحث. لكن ذلك المثال يجب أن تتبعه أمثلة أخرى، وكلما كانت أكثر تحديا ومقاومة كانت أفضل.

إن المثال العادي حول الذي يضع «الأدب العالمي» النظرية حوله، وهو الرواية الحديثة، يتفق مع النموذج المتوقع: نشأ في أوروبا، ونُقل إلى أفريقيا، وإلى آسيا، وإلى الشرق الأوسط، عن طريق البيروقراطية الاستعمارية أو عن طريق مصلحين فكريين وطنيين. لكن هذا هو تعريف «للرواية» بطريقة مسهبة على نحو غريب. وهذا لا يعني أن تلك قصص النثرية الطويلة من الصين (بالعودة إلى مثال غوته) أو اليابان هي بالضرورة أطراف في المجموعة نفسها بالضبط مثل الروايات الأوروبية بعد العام 1750؛ مما سيكون إساءة فهم للخصوصية الثقافية؛ لكن الوجود ذاته لهذه القصص يدفعنا إلى التفكير مجددا في تعريفاتنا الموروثة، وفسح المجال في كوننا لهذه الكواكب الجديدة، مثلما كان مفكرو القرن التاسع عشر الصينيون واليابانيون مرغمين على تلقي الفكر الذي أوجدته شعوب أوروبا والأمريكتين، بشكل مستقل، مع نصوص تقرأ كثيرا مثل خيال xiaoshuo أو رواية shosetsu.

ثمة سبب آخر للتساؤل عن ميزة انتشار الرواية الأوروبية على شكل حالة نموذجية هو حقيقة أن هذا النمط من الانتشار يقال غالبا إنه يرتبط مع، أو يفسَّر بوساطة، التاريخ الاقتصادي لأنظمة إيمانويل وولرشتاين العالمية (انظر الفصل الثاني). إن «النظام العالمي» هو النسيج المنجز بشكل تدريجي لجميع المجتمعات الإنسانية في شبكة رأسمالية واحدة، عملية بدأت في أواخر العصور الوسطى برسملة الزراعة، وتصل الآن فقط إلى الكمال. إذا كان «العالَم» في «الأدب العالمي» هو عالَم وولرشتاين، فإنه سيميل إلى تعقب عمليات بناء الإمبراطورية الأوروبية - وهي بالتأكيد فصل مهم في تاريخ العالم، ولكن ليس كله. يتضمن تاريخ شلدون بولوك حول الأدب السنسكريتي والسنسكريتي الجديد، الذي يشق طريقه عبر جنوب شرق آسيا، الإمبراطوريات الأوروبية على شكل إحالة في هامش وعقبة منهجية فقط. وإعادة بناء جانيت أبو لغد لنظام عالمي من القرون الوسطى ليست له هيمنة «جوهرية» واحدة، بل «توازن نسبي لمراكز متعددة» و«عدة من مناطق العيش غير المتأثرة بالجوهر» (371-372). وهذان الوصفان كلاهما مصمم عمدا لمواجهة نقاش لا يقاوم كما يبدو لتشكيل «سوق عالمية» وحيدة. وفي الحقيقة، إن أوصاف «الأدب العالمي» يمكن الحصول عليها من بعض التواريخ مثل تواريخ بولوك وأبو لغد: أوصاف مركبة، وقوية بشكل توضيحي، ومقنعة بشكل تصويري يساعد في

استنتاجات مختلفة حول ما هو «الأدب» وماذا يفعل. هناك كثير من تواريخ العالم، كما كان هناك كثير من شبكات الإبداع والتأثير الأدبيين. والمسألة هي كيف تتبنى وجهة نظر من دون السماح لها بإزالة وجهات النظر الأخرى.

المثاقفة، التبادل الثقافي، العولمة

اختلفت الإمبراطوريات المنبثقة من أوروبا في الفترة الحديثة عن الإمبراطوريات السابقة (المصرية، البابلية، الفارسية، الصينية، الرومانية، المايا، المنغولية، العثمانية، المنشورية، وغيرها) في جهودها لتقديم استعمارها بأنه «مهمة حضارية» تتحقق بالتعليم. وظهر تخصص احترافي جديد، من موظفي المنطقة أو المديرين متوسطي المستوى الذين وضعوا أنفسهم بين «السكان المحليين» والسلطات المدينية: فقد حلوا النزاعات ونفذوا مشاريع البنية التحتية والخدمات العامة المنظمة وجمعوا الضرائب وقمعوا التمرد وأرسلوا التقارير عن الأوضاع المحلية إلى رؤسائهم. (عثر أحد هؤلاء الوسطاء، السير إدوارد جونز، على ما يشبه لغات أوروبا والهند، وهو اكتشاف أسس علم اللغة المقارن في القرن التاسع عشر). أدت الاستراتيجية المتكررة حول السعي إلى التعاون مع نخب محلية إلى تشكيل طبقة من السكان المحليين امتلكت السلطة، ودانت بالولاء في آن واحد إلى حضاراتهم المحلية وإلى حضارات المستعمِرين. كانت طبقة المتقدمين évolués، كما دعا الفرنسيون هذه الطبقة من الرعايا المستعمَرين المتعلمين، في موقع معقد، إلى درجة أن الكثيرين منهم انتقلوا إلى المقاومة حين أصبحت تصفية الاستعمار نتيجة متوقعة. وكان هؤلاء الناس يعيشون بصفة مترجمين، بشكل مريح أو غير مريح، بين ثقافتين.

ظهر، في الوقت نفسه مع التوسع الأوروبي إلى الأمريكتين وآسيا وأفريقيا، فرع معرفي جديد، اقترحه أولا كتّاب مثل بارتولومي دي لاس كاساس، وميشيل دي مونتين، ودينس ديديرو، وآبي دي رينال. ومن ملاحظة طرق الحياة المختلفة (الكثير منها في حالة انقراض) والشكوك حول صواب الطرق الأوروبية، خطط هؤلاء الكُتّاب طريقة ستصبح مؤسساتية مثل علم الأجناس البشرية الثقافي (تايلور). أحد الأسئلة التي ناقشها علماء الإنسانيات هو ما إذا كانت «المثاقفة»، التبني الكامل لثقافة غير التي ولد فيها المرء، ممكنة أو مرغوبة (هرسكوفيتس؛ مالينوفسكي)؟ وباكتشاف أن

«المثاقفة» و«الانتشار» و«الاستيعاب» وتعبيرات مماثلة قد حرفت عملية التبادل الثقافي دائما باتجاه أحادي القطب - جعل إحدى الثقافتين مانحة والثقافة الأخرى متلقية - اقترح عالم الأجناس البشرية، والعالم الموسيقي، والمؤرخ الكوبي فرناندو أورتيز تعبيرا جديدا، وهو «التبادل الثقافي» Transculturation، لأنه يعبر بشكل أفضل عن:

> المراحل المختلفة لعملية الانتقال من ثقافة إلى أخرى لأن هذا لا يتضمن مجرد اكتساب ثقافة أخرى، وهو ما تشير إليه الكلمة الإنجليزية التثاقف acculturation فعلا، لكنه خلال ذلك يتضمن أيضا بالضرورة خسارة أو اجتثاث ثقافة سابقة، وهو ما يمكن تعريفه بأنه إلغاء للثقافة. وهو بالإضافة إلى ذلك يحمل فكرة الإبداع الناجم عن ظواهر ثقافية جديدة
>
> (أورتيز 102-103)

وضح أورتيز ظواهر عديدة في الحياة الكوبية، من تدخين السيجار إلى اللحن الموسيقي، بوصفها نتائج للتبادل الثقافي؛ وحتى الآن يمكن القيام بالشيء نفسه عمليا لجميع السكان في العالم، لأن التبادلات والاعتماد البيني لن تترك أي أمة أو ثقافة غير متأثرة (لنظرة عامة حول تأثيرات العولمة منذ العام 1945، انظر إيريي 681-814).

وكما أصر أورتيز، فإن نتاج ممارسات ومفاهيم وقيم وهويات جديدة، لم يكن بالإمكان توقعها من أفراد الثقافات السابقة، هو ما يميز التبادل الثقافي. يستحق هذا المفهوم التذكر بوصفه تصحيحا للتصنيف السطحي للأعمال والمؤلفين واللغات والممارسات باعتبارها منتمية إلى هذه الثقافة أو تلك. وستبين وجهة نظر تاريخية أطول أن أي ثقافة قد ظهرت من عملية التبادل الثقافي، ويصح ذلك على الأعمال والأنواع الأدبية. إن المقارِنين في موقع أفضل من أفراد الفروع المعرفية الأخرى في تتبع مسارات الجيل المختلط تلك (انظر برات). وفي وجهة نظر تاريخية وثقافية يقظة، لا يمكن بالتأكيد أن يخلط بين الأدب العالمي وبين خصوصية ثقافية معتدلة أو بحدود دنيا، أو بين إنتاج ثقافي يهدف نحو «سوق عالمية» موحدة.

محتوى الأدب العالمي

هل يمكن تأطير «النظام العالمي الأدبي» في شروط غير التي عرضها غوته وماركس وبراندس، ومُقَلدوهم الأحدث عهدا؟ إن لم تكن الرواية وإن لم يكن التوسع الأوروبي، فما الذي يمكن أن يكون محتوى «الأدب العالمي»؟ ستقدم الروايات التي ركزت على أنواع مختلفة من الموضوع الأدبي تواريخ أحداث مختلفة، وجغرافيات مختلفة، ووسائل انتشار مختلفة. لنأخذ الحكاية الرمزية التي تحتوي على حيوانات متكلمة: بفضل انتشارها الثقافي المتعدد وتأثيرها الرمزي، لها على الأقل حق مثل الرواية بأن تُختار أساسا للأدب العالمي. إن جغرافية أدب حكاية الحيوان قد تتركز على الهند القديمة وتنتشر إلى أيسلندا من جهة وبورنيو من الجهة الأخرى، مُتضمنة أوروبا بوصفها مجرد فكرة متأخرة. كما عَرَفَ علماء فقه اللغة والشعراء طوال قرون، فإن حكايات أيسوب هي تعديلات من كليلة ودمنة Panchatantra، كما هي النصوص الرئيسة في الآداب الفارسية والعربية؛ وقد أدت إعادة الترجمات وإعادة التعديلات خلال القرون إلى كتلة متشابكة من التاريخ الأدبي، ولكن مع نسق أساسي سهل التمييز.

إن الشعر، كما يقال غالبا، يقاوم الترجمة. لكن أشكال الشعر قابلة للسريان جدا، خصوصا حين تتحالف مع الموسيقى. وربما يكون تاريخ القافية الشعرية قد بدأ في الصين القديمة، حيث تحولت النقوش البرونزية وتراتيل سلالية الزو على نحو متزايد، خلال الفترة 1200-400 قبل الميلاد، إلى أبيات مقفاة ذات طول متساو مرتبة في مقاطع شعرية رباعية. ويبدو أن شكلا من الشعر الرمزي على نحو مفرط والذي يحتوي على القصائد والقوافي المتكررة، البانتون pantun، قد انتقل قبل قرون من الأرخبيل الملاوي إلى مدغشقر، حيث يُعرف باسم هاينتني hain-teny. وقد أخذه شعر القرن التاسع عشر الأوروبي (باسم بانتوم pantoum(*)) من الأوصاف الفقه لغوية. وفي مثل هذه التعاملات من غير المحتمل أن ينتقل معظم المحتوى مع الشكل؛ ولكن ربما يولّد الشكل محتوى ملائما في كل مكان ولغة جديدين يأتي إليهما. وفي أغلب الأحيان، أيضا، تتولد أشكال شعرية جديدة نتيجة الاتصال بين اللغات (مير ومي).

(*) شكل شعري ملاوي، تَقَلّد بالفرنسية والإنجليزية، ويتألف من اقتباسات لها قافية abab، ويتكرر بأبيات مترابطة. [المترجم].

غير أن النظر إلى حكاية الحيوانات أو الشكل الشعري باعتباره جوهر التاريخ الأدبي العالمي يعني نبذ عناصر الأهمية التي اعتدنا على تقويم الشهرة الأدبية بها: المؤلف، العمل، الأمة. وكما في علم اللغة، وكما في الفولكلور أو علم الأساطير المقارن، يجب أن نوجه انتباهنا إلى حزمة مضاعفة من الميزات المتحركة دائما والمتغيرة من دون توقف. إن النص الحالي، في هذه الفروع المعرفية، مجرد دليل. والقراءة المُحْكَمَة لا تبالغ في أصالة النص، لكنها تسعى إلى كشف أهمية التفصيل من خلال ملاحظة تكراره، أو بقائه، أو نماذجه المنتظمة من التغيير.

فكّر براندس، عند الإجابة عن سؤال حول الأدب العالمي، «في المقام الأول بأعمال المكتشفين والمخترعين في العلوم الطبيعية. إن كتابات باستور أو داروين أو بنسن أو هلمهولتس تنتمي إلى الأدب العالمي بالتأكيد؛ وتنطبق مباشرة على الجنس البشري وتغني الإنسانية بكاملها» (62). وقد تبدو هذه الأمثلة خارج الموضوع؛ ومن بين الأربعة، ربما يكون داروين فقط مقروءا كثيرا بالنسخة الأصلية اليوم، مع أن اكتشافات كل منهم تنتمي إلى المعلومات العامة الآن. ولكن بدلا من الاعتماد على سابقة اصطلاحية تعود إلى نحو 200 سنة وحصر «الأدب» في مجال الآداب الإنسانية، يمكننا أن نتعلم من تاريخ الانتشار العلمي. وفي الحقيقة، إذا كان التوزيع هو المِحَكّ، فإن أعمال علماء الطبيعة، عند تقويمها بالسرعة التي تسافر بها وتشعر بالراحة في أبعد الثقافات واللغات، كما أشار براندس، هي أنجح أنواع الأدب العالمي. بالإضافة إلى ذلك، خضع هذا النوع من الكتابة كليا إلى متطلبات السوق العالمية الوحيدة من حيث الاهتمام: قياسي من حيث الشكل، غير معروف تقريبا، مكتوب عادة باللغة المهيمنة الوحيدة، وتقدم الصحف العلمية القليل بطريقة اللون المحلي. (للملاحظات حول سرية التأليف العلمي بالتباين مع فردية التأليف الأدبي، انظر فوكو؛ لكن هذه الميزات ليست ضرورية أو دائمة على الإطلاق). إن الاكتشاف التقني ليس مهما بسبب مؤلفه، أو بسبب مدى انتشاره، ولكن بسبب التأثيرات التي يحدثها. شاهد:

> تلك [الاختراعات] الثلاثة التي كانت مجهولة لدى القدماء، والتي أصلها، مع أنه حديث، غامض وشائن؛ الطباعة والبارود والمغناطيس.

> لأن هذه الثلاثة غيرت وجه الأمور وحالتها بالكامل في جميع أنحاء العالم؛ الأولى في الأدب، والثانية في الحرب، والثالثة في الملاحة؛ وبعد ذلك تلت تغييرات عديدة، إلى درجة أنه لا إمبراطورية ولا طائفة ولا نجم يبدو أنه مارس قوة وتأثيرا في الشؤون الإنسانية أكثر من هذه الاكتشافات الآلية.
>
> (بيكون 300)

ماذا لو أننا فكرنا بعمل أدبي بوصفه اكتشافا – مثل اكتشاف «آلي [أو علمي]»؟ إذا اعتُبر أنه عناصر من الأدب العالمي نفسه الذي يحتوي على باستور وداروين وإديسون، ستبدأ القصائد والمسرحيات والقصص بالظهور بصفتها أشياء مغايرة لأهداف التقدير الجمالي. إن ابتكارا أدبيا سيكون سهل التمييز في ذاته نتيجة قدرته على الوقف بوصفه نموذجا للكتابة المستقبلية (هنا يمكن لنموذج موريتي للشكل المستورد والمحتوى المحلي أن يعطى شكلا أكثر تحديدا، ويوضع سجل موريتي الزمني لاختراع الرواية البوليسية قيد استعمال أوسع). وهي يمكن أن تكون براهين لمفهوم في استكشاف طرق جديدة على كون المرء إنسانا. وفي الحالتين كلتيهما، ستُعّدُّ الآن سوابق مفيدة للتكرار - صيغة تنطبق أيضا على انتقال الأشكال الشعرية عبر حدود اللغة والعادة. إذا كان الفولكلور وعلم الأساطير يقدمان لنا رؤية للأدب العالمي على شكل كتاب للأفكار المهاجرة، ويعطينا تاريخ الأدوات الشعرية رؤية الأدب العالمي على شكل كتاب حيوانات للأشكال المهاجرة، فإن هجرة أحد هذه النماذج المتلقاة عالميا ستندمج في المسارين كليهما. كان لدى كينيث بورك إحساس بالأعمال الفنية التي تلبي الحاجات الاجتماعية والمعرفية. وربما يكون هو من يستطيع مساعدتنا على التفكير حول سوق عالمية للأدب ليس فقط على شكل منتدى حيث يتم تبادل التذكارات، ولكن بوصفه مكانا حيث تلتقي الاحتياجات، في أغلب الأحيان من مزودين غير متوقعين.

> إن عملا مثل مدام بوفاري [...] هو التسمية الاستراتيجية لحالة معينة. فهو يفرد نموذجا لتجربة تمثل بشكل وافٍ هيكلنا الاجتماعي،

> الذي يتكرر في أغلب الأحيان بشكل وافٍ بعد إجراء التغييرات الضرورية، لأناس كي «يحتاجوا إلى كلمة له» ولاتخاذ موقف نحوه. وكل عمل فني هو إضافة كلمة إلى قاموس عادي.
>
> (بورك 259)

تتطلب رؤية هذه «الكلمات» و«حالاتها» وهي تهاجر إلى ومن أبعد حدود انتشارها في المكان والزمان شحذا خاصا لبصر المقارِن. ويجب أن يكون تاريخ الأدب تاريخا ليس للمؤلفين والأعمال والحركات فحسب، ولكن للاكتشاف والاستعمال المُكيّف لدى قراء «تجهيزات العيش» هذه.

5

مقارنة موضوعات(*) وصور

إن «الأدبَ في جوهره ذو موضوع»، وفقا لجورج شتاينر(**). وهو يعني بهذا أن أي عمل يحوي ثروة من التلميحات للأدب السابق، «اختزال» لاستحضار حالات أو تجارب مماثلة؛ وهو ينتهز الفرصة للتحسر على فقدان المعرفة الثقافية ويلوم القصة ما بعد الحديثة لتقديم «سلسلة من الاختلافات من دون موضوع» («رونسيسفو»، 299-300). غير أن تمييز شتاينر الضمني بين الأدب وما هو أقل من الأدب لا يمكن وضعه على أساس العودة إلى موضوع، لأن الثقافة الشعبية مثقلة بالإحالة مثل الشعر الأكثر

«يكتشف القارئ اليقظ نماذج الترابط أو الإقصاء التي تمنح موضوعات عمل ما دورها النشيط في إنتاج معانٍ جديدة»

(*) theme ترجمها البعض ثيمة أو فكرة رئيسة أو إنشاء أو موضوع (في كلام أو كتابة) وكلها واردة ومحتملة وفق السياق. [المترجم].

(**) (1929) مؤلف وناقد وفيلسوف وعالم لغة أمريكي من أصل نمساوي، عمل في جامعة كمبردج وجامعات عدة، وأهم مؤلفاته: تولستوي أم دستويفسكي: مقالة في التباين (1959)، وموت المأساة (1960)، وبعد بابل (1975). [المترجم].

نقاء تماما. ويحتوي عمل بيكسار وول – إي Wall-E(*) 2008 على اقتباسات من وثناءات على عمل كوبريك(**)«2001» (1968)، خصوصا اقتباس من المقطع الموسيقي الذي أخذه الأخير من عمل ريتشارد شتراوس «هكذا تكلم زرادشت» Also sprach Zarathustra (1896)، وهو قصيدة سيمفونية مكتوبة استنادا إلى كتاب فريدريك نيتشه الصادر في العام 1892 عن الحكايات الرمزية، مستعملا النبي القديم زرادشت شخصية مستعارة ساخرة. يميز أغلبية رواد السينما على الأقل جزءا من شبكة التلميح هذه وهم يشاهدون فيلم وول – إي Wall-E، مع أنه لا يمكن لإدراك أي شخص أن يرجع وصولا إلى زرادشت. وفي أحيان أخرى، تسعى استراتيجية ثقافية إلى إبقاء الإحالات مخفية. إن الشهرة الهائلة لألفيس بريسلي بنيت على عمل فناني البلوز السود، الذين مات معظمهم وهم في فقر مدقع. وبغطاء من التفرقة العنصرية، حصل بريسلي واقتباساته على قبول لم يتحقق لأولئك المبدعين غير المعترف بهم. وهكذا، في مزيج من التبني والرفض، أصبحت «الموسيقى العرقية» ما يسمى «الروك أند رول الأمريكية كليا».

إن تحديد الموضوع هو علاقتنا الفعلية مع عمل أدبي. نحن نسأل: «حول ماذا يدور ذلك الكتاب»؟ ونقول إن رواية فلوبير «التربية العاطفية» تدور حول مغامرات شاب أناني ساذج في فترة فوضوية – ورواية توتولا «سكير نبيذ النخيل» تدور حول الشيء نفسه. (إنه طبعا ليس الشيء نفسه بالضبط أبدا - لكنه قريب بما يكفي لغايات المقارنة.) على رغم أن تحليلات الأدب الشكلانية والبلاغية قدمت دائما زعما بأن المحتوى لا علاقة له بالإنشاء الأدبي، وأن كلمة كيف أساسية وكلمة ماذا عرضية فقط، فإن الموضوعاتية تعود إلى الحياة بشكل مستمر. ومع ذلك، نادرا ما يكون الموضوع هو ما يجعل العمل الأدبي جديرا بالتذكر بوصفه أدبا: بكلمة أخرى، إن الاعتراف بالموضوع وإنكاره يتبعان مسارات تمييز «الثقافة الأدبية» عن اللغة العادية.

(*) فيلم رسوم متحركة أمريكي من نوع الخيال العلمي، أصدرته أستديوهات بيكسار. تدور أحداث الفيلم حول الروبوت وول- إي، وهو مصمم لتنظيف الأرض المهجورة المغطاة بالنفايات في المستقبل البعيد. يقع وول– إي في حب روبوت آخر اسمها إيف، فيتبعها إلى الفضاء الخارجي في مغامرة تغير جنسه والجنس البشري. يُظهر كل من الروبوتين مظاهر من حرية الإرادة والمشاعر التي تتطور مع أحداث الفيلم. [المترجم].

(**) «2001: أوديسة الفضاء» (a space odyssey :2001) أحد أهم أفلام الخيال العالمي الأمريكية، من إخراج ستانلي كوبريك، وقصته مستوحاة من قصة آرترسي كلارك «الحارس». [المحررة].

سوء فهم الموضوعات

في أي حال من الأحوال، تتمتع أسهل قطعة كتابية بعناصر في موضوعها: النقاش، والمجاز، والأسلوب، والحالة. والوحدات الموضوعية - سواء أكانت معرفة بالموضوع أم الأسطورة أم الفكرة المتكررة أم الرمز أم الصورة أم الخيال أم الأداة - هي سبب تماسك عمل ما وربطه بالأعمال الأخرى. وتمييز هذه الوحدات لا غنى عنه في أي قراءة. وحين نحاول بناء نقاش أكثر طموحا عن حدوثها ووظيفتها تصبح مهمة للقراءة المقارنة.

بينما كان الناقد آي. إيه. ريتشاردز يُدرّس الأدب الإنجليزي في جامعة تسينغهوا في بكين خلال العشرينيات، قرر لطلابه رواية توماس هاردي «تس من عائلة أوبرفيل». وهذه الرواية مشهورة. ولدت تس في عائلة مزارعة فقيرة، لكن جمالها يلفت انتباه مالك أراضٍ محلي يغويها ثم ينتقل إلى طريدة أخرى. تتزوج رجلا آخر. يرتعب حين تخبره بالحقيقة عن علاقتها السابقة، ويرفض العيش معها كزوج وزوجة، ويرحل إلى البرازيل لبدء حياة أخرى، مخلفا تس وراءه. وتصبح عشيقة الرجل الذي سبب لها المتاعب أصلا، لكنها نتيجة عدم تحملها مغادرة زوجها تطعن الرجل، وتُحاكم، وتُعدُّ مذنبة بجريمة قتل. كانت رواية طويلة، لذلك استغرق ريتشاردز وصفّه أشهرا للوصول إلى نهاية القصة، وحين أنهوا ذلك، وفق كلمات ريتشاردز:

> قرأت بصوت عال واضح وبطيء على قدر استطاعتي جميع المقاطع الرئيسة. عملت بجد، وأخيرا وصلت إلى الفقرة الأخيرة التي قرأتها بصوت عال أيضا. وصلت إلى رفع العلم الأسود لإظهار أن تس قد شُنقت: «على إفريز البرج ثبتوا سارية طويلة. كانت أعينهم مركزة عليها. بعد بضع دقائق من دقة الساعة، ارتفع شيء ببطء على السارية وانتشر مع النسيم. كان علما أسود» في تلك اللحظة اندفع الطلاب بتصفيق تلقائي، التصفيق الوحيد الذي ميّز المرور الكامل للفصل. لم أستطع أن أُخرج الجملة التالية. لم أستطع اختراق التصفيق. وفكرت، كانت هذه فرصة، لذلك وزعت أوراقا فورا وطلبت منهم قول ما يحبون عما كانوا يصفقون له قبل قليل. وهكذا كان، فقد وافقت الأغلبية العظمى كلها

> معا على ما حدث، بشكل متناغم. ويمكن ملاحظة ذلك في إقراراتهم. كانت تس ابنة غير مطيعة منذ بداية الكتاب. فهي لم تعامل أباها بالاحترام اللائق، وكانوا ينتظرون جميعا خلال كتاب طويل جدا رؤيتها تنال ما تستحقه، وفي النهاية ذاتها، ذلك الفنان العظيم، ذلك الرجل الرائع، توماس هاردي، رأى أنها نالته: أن تُشنق حتى الموت - وهو ما استحقته تماما.
>
> (آي. إيه. ريتشاردز، «مستقبل القراءة»، مقتبس في مينغ 281)

كيف أخفق الطلاب في فهم تعاطف هاردي الواضح مع البطلة، وتجميعه الظروف المعاكسة لجعل جريمتها معقولة إن لم تكن مسوغة؟ إذا فكر المرء الآن في قاعة دروس قديمة العهد من وجهة نظر اختصاصي في الرواية الإنجليزية، فإن الطلاب الصينيين فهموا ذلك بشكل خطأ كليا؛ فالأفكار الأساسية في تفسيرهم للرواية كانت، على أي حال، معارضة لأفكار الرواية كما يبدو أن هاردي تخيلها. ولكن إذا تأملها المرء من وجهة نظر المقارِن، فإن «سوء فهم» الطلاب يعبر عن تحيز ثقافي قوي، عبر تفاعل مع عمل أجنبي. يمكننا القول إن مواجهتهم مع توماس هاردي كانت حول رغبات ومخاوف واستحواذ وقمع جمهورين مختلفين.

لم تكن تلك مجرد مسألة إخفاق في فهم رواية وحيدة؛ بل كانت تتعلق بما اعتقد الطلاب أنه سبب كتابة عمل أدبي في المقام الأول. إن المعنى سياقي[1]. و«الأدب» الهدف نفسه موجود في السياق. عند كتابة عمل، مع فهم أن القصص التي حُكيت بأسلوب مأساوي هي أثمن مواجهات لجمهور فهمه متأثر جدا من القصص المحكية بأسلوب تعليمي، يتغير معنى نتيجة قصة مثل قصة تس: فبدلا من كونها ضحية ظروفها، تصبح مثالا لما يحدث للأشخاص السيئين.

ولاتخاذ خطوة أخرى، فإن السياقات ليست واضحة ذاتيا. فلا أحد في قاعة دروس ريتشاردز عبّر عن النظرية بأن الروايات كما يفترض تنقل تعليما أخلاقيا صريحا؛ تلك النظرية كانت ضمنية، وبالتالي غير مسموعة، مع أنها وجهت قراءة الطلاب بالطريقة الأكثر حسما. وقد برزت فقط عبر الرد على رواية من تقليد مختلف. وعلى رغم أن الجمهور الصيني معتاد على البحث عن توافق بين نتائج

القصص وهدفها التعليمي، فإن الوجود ذاته لهذا التوقع يجعل من المحتمل، أحيانا، أن شخصا ما في الصين كان سيكتب ضد التقليد، ويخرب أو يسخر عمدا من العرف التعليمي. إذا وجد مثل هذا العمل، فسيكون فعالا لأنه يتحدى سياقه[2].

إن المحاكاة الساخرة والتخريب مثالان مفيدان لتقويض إحدى فرضيات المقارنة التاريخية القديمة، بأن التأثير هو مسألة دَين و«تجارة خارجية في الأدب». ووفق تلك الفرضية، يُعدُّ العمل المؤثر أفضل من الأعمال الناتجة تحت تأثيره. ولكن لنتأمل مسرحية ديفيد هنري هوانغ[*] «م. فراشة» M. Butterfly (1988). مع أنه يقتبس ويستفيد من أوبرا بوتشيني «السيدة فراشة» Madama Butterfly (1904) من البداية حتى النهاية، فهو يمثل رفضا عنيفا لكل ما أكد العمل السابق صدقه عن الرجال والنساء، والشرق والغرب، والمال والقوة والاستعمار وغير ذلك. إن النظر إلى «فراشة» بوصفه عملا تم «تحت تأثير» «السيدة فراشة» سيكون عدم فهم كلي للفكرة.

الصور القومية

حين يكون أشخاص من ثقافات مختلفة - أو في الواقع، من قرى مختلفة - على اتصال، فإنهم ميالون إلى إنشاء تعميم أو «صور» للشخصية الأجنبية. اقترح المقارِن الفرنسي ماريوس فرانسوا غويار دراسة هذه «الصور» (أو أحيانا «الخيالات») بوصفها مهمة مركزية للأدب المقارن (غويار، 110-119). إنه بالتأكيد مجال حيث يمكن لنقد أدبي يتناول أفكارا تقليدية مبتذلة أن يحدِث فرقا اجتماعيا. وقد اقترح يويب ليرسن دراسة التركيب الواسع الانتشار، وربما العالمي، لمجموعات المعاني التي تتشكل حول «الشخصية القومية» من الأشخاص المجاورين والدخلاء والمنافسين.

> بين الأمم الأخرى في العالم، يُلاحظ أن الإنجليز اكتسبوا الكثير، وحسنوا أنفسهم على نحو غير محدود بالسفر برا وبحرا في آن معا، ومن أولئك الأشخاص البارزين الأربعة الذين داروا حول الكرة الأرضية، أجد أن القسم الأكبر منهم كان إنجليزيا [...].

(*) كاتب وأكاديمي أمريكي (1957) من أصل صيني يكتب للمسرح والسينما والتلفزيون، ويكتب أيضا القصائد الغنائية. [المترجم].

ثمة شيء واحد أود أن أثني [المسافر] عنه [... وهو] الإطراء والتمجيد المفرط لبلاده [...].

بعد عبوره جبال البرانس سيدرك بوضوح [...] التفاوت الأغرب والأكثر مفاجأة بين نزعة شخصين وثيابهما، مع أنه بعيد ولكن بفارق صغير جدا، وهما يختلفان كما هي الحال بين أي شخصين آخرين على سطح الأرض [...] ليس عرضيا وظاهريا فقط في ثيابهما وعربتهما، في غذائهما، في حديثهما وعاداتهما؛ ولكن حتى بشكل أساسي في المَلَكَات الروحية ذاتها، وعمليات ذلك، وفي كل شيء آخر... فأحدهما نشيط ورشيق، والآخر تأملي وكئيب؛ أحدهما سريع ومرح، والآخر بطيء وثقيل؛ أحدهما منطقي واجتماعي، والآخر متحفظ ورصين؛ أحدهما يكرس نفسه بالجزء الأكبر لدراسة القانون والشرائع، والآخر لدين مدرسي ووضعيّ؛ [...] أحدهما يدرك وينسى بسرعة، والآخر يفعل الاثنين ببطء، مع حكم أكثر غموضا وأفضل ثباتا [...] إنه نوع من المرض أن يكتم فرنسي سرا لمدة طويلة، وكل مخدرات مصر لا تستطيع إخراجه من إسباني [...].

لنذهب إلى زيهما وثيابهما، فأحدهما له شعر طويل، والآخر قصير؛ أحدهما يرتدي لباسا رقيقا ومكشوفا، والآخر مغلقا ودافئا [...]، أحدهما يبدو مرحا خارجيا، والآخر داخليا؛ أحدهما يرتدي معطفا طويلا، والآخر قصيرا [...]، الفرنسي يزرر نحو الأسفل دائما، والإسباني نحو الأعلى [...]، أحدهما يخلط أوراق اللعب بشكل أفضل، والآخر يلعب لعبته بمكر أكثر [...].

(هاويل 15، 19، 30-33)

منذ أن دخل ماتيو ريتشي الصين، لم يتوقف عدد الأوروبيين هنا عن الازدياد. ثمة شخص اسمه ألفونسو فاغنوني، يعيش في نانكينغ، لا يفعل شيئا سوى إثارة عامة الناس بدين رب السماء [...]. إنهم يعقدون اجتماعات ليلية ويتفرقون عند الفجر. ودينهم لا يختلف عن طوائف اللوتس البيضاء وغياب الفعل [الطاوية].

والأشخاص الذين يأتون من إيطاليا مثقفون بارعون وأذكياء بشكل خاص. وغايتهم الوحيدة هي نشر دينهم؛ وهم لا يريدون راتبا أو فائدة. وفي كتبهم عدة من الأشياء التي لم نصادفها قط من قبل، ولذلك، ولفترة، منحهم أولئك التواقون للأشياء الغريبة والجديدة موافقتهم.

(جانغ تينغيو 929-930)

على الرغم من وجود بعض سمات الشخصية القومية، والأسلوب الذي يعم تقريبا جميع السكان المختلفين في هذه الأمة [إسبانيا]، كمظهر خاص من الوقار والرصانة الدائمة في السلوك، حتى وهم أكثر مرحا؛ وعلى الرغم من هيمنة تشابه في الذوق واللهو والعواطف؛ فهنالك أعراق مختلفة جدا من الناس [...].

إن غاليسيا هذه من جديد نوع مختلف من البلاد عن السابقة، وعلى رغم أنها استمرار لسلسلة الجبال نفسها، فإن هذه ذات شكل وتربة وبنية مختلفة، ويسكنها عرق متميز من الناس [...].

يبدو هؤلاء الغاليسيون فقراء وبثياب رثة غالبا، وهم إلى حد ما عرق صغير الحجم أو قصير من الناس، ولهم شبه قوي مع فلاحي بعض الأقاليم الفرنسية. وأعتقد أنهم أصبحوا قصارا وممتلئين بسبب عادة حمل الأثقال على رؤوسهم، وبشكل خاص النساء، اللواتي ينقلن أحمالا ثقيلة جدا بتلك الطريقة، وغالبا ما يحملن الرجال عبر الأنهار على رؤوسهن في سلة.

(جاردين 53-54، 55)

يلاحظ المرء من هذه الأمثلة أن بلاد المؤلف هي دائما البلاد العادية، حيث تجري الأمور بشكل صحيح؛ والأمم الأخرى مبالغة ومنحرفة. وفي النهاية، هذه المقارنات - لا شك في أنها السبب وراء عبارة «مقارنات غير عادلة» - تعيدنا إلى المقارِن؛ ونحن لا نرى أنها معلومات موثوق بها حول الأمم الموصوفة.

من التشابه إلى الاختلاف

يبحث نوع أدبي واحد ضمن الأدب المقارن عن موضوعات متكررة أو صور في أعمال من تقاليد متنوعة. وهكذا فإن موضوع رحلة إلى ما بعد الموت قد يكون خيطا مشتركا لربط أعمال تنتمي إلى فترات وثقافات عدة. إن الطيور في الأدب العالمي، ورثاء الحبيب، والعدد ثلاثة - كثير منها موضوعات قد تؤدي إلى قائمة من الأمثلة، البعيدة عن كونها غير مهمة. وبرؤيتها من وجهة نظر التشابه، تصل الأمثلة في القائمة كلها إلى الشيء نفسه. ولكن عند رؤيتها من وجهة نظر الاختلاف، ربما لا يكشف مثالان بالضبط مجموعة المعاني نفسها، والنتائج نفسها، والوظيفة نفسها في العمل الذي تحدث فيه؛ وبما أن الأدب شكل من أشكال السلوك المعبر، فإن البحث الأدبي مدين لقرائه ببعض الوصف لمعنى الأشياء التي تدرسها.

أحيانا، كان كشف التشابهات بين الأعمال والمؤلفين والحركات والفترات والثقافات هدفا مهما للأدب المقارن. وهذا مهم حين يمنع التعصب وجهة نظر أكثر عالمية للإبداع الأدبي (كما حدث في الاتحاد السوفييتي خلال الخمسينيات، حيث تعرض أي شخص يكتب عن اقتباسات بوشكين من شيلر أو واشنطن إرفينغ إلى النقد الغاضب). وهو يهم أيضا حين يتغلب التقليد القومي على أخبار أعمال من الخارج (إنه خطر دائما على المتحدثين باللغة العالمية المهيمنة، وهي الإنجليزية حاليا). لكن جزءا من مهمة الأدب المقارن يكمن في إحداث بيئة ملائمة لطموحاته العالمية. وحين يكون وجود المحاكاة والتطابقات في الأدب العالمي مقبولا بشكل عام، يمكن طرح السؤال عن كيفية وجود التشابهات وسببها. هل ستُفسَّر بأنها اقتباسات من التقليد نفسه (كما أظهر إي. آر. كورتيوس أن كثيرا من الأفكار والصور في أوروبا خلال العصور الوسطى مستمدة من الكتّاب اللاتينيين)؟ هل تعكس جوهرا ثابتا للطبيعة البشرية (كما تقترح بعض النظريات النفسية، مع «رومانسيتها العائلية» و«نماذجها الأصلية»)؟ أو هل تواجه البشر على نحو متكرر المشكلات نفسها، وبذلك يتوصلون مرارا وتكرارا إلى حلول مماثلة؟

إن بعض المجموعات العرقية مُنَظّمة بمنطقة جغرافية - أفريقيا في مقر، والمنطقة الشمالية الغربية للمحيط الهادي في آخر، وهكذا. هذا الترتيب، المألوف لدى معهد سميثسون أو المتحف الميداني، يسمح للزائر بفهم الثقافة ككل من

خلال اختيار الأهداف. لكن بعض المجموعات، بشكل خاص متحف بِت-ريفرز Pitt-Rivers في أكسفورد، إنجلترا، منظمة بالعمل. ففي إحدى المساحات يستطيع الزائر أن يتفحص عشرات الأنواع من القوارب الصغيرة لثقافات مختلفة. وفي أخرى، عشرات المناجل أو دواليب الغزل أو الأحذية. إن الحاجات، كما نرى، هي نفسها تقريبا، لكنها مكتفية باستعمال مواد مختلفة، واستخدام أدوات وتقنيات مختلفة، تحت شروط مختلفة للاستعمال.

يمكن للأدب المقارن بشكل مفيد أن يتناوب بين الجمع الثقافي والأنماط الوظيفية عند التفكير في كيفية وضع أعمال الفن الشفاهي في علاقات ذات معنى بعضها مع بعض. يعكس ترتيل لاتيني نظمه برودنتيوس قدرا كبيرا من السياق (الثقافي والديني والأسلوبي والبلاغي واللغوي، وغير ذلك) لعصره؛ ولكن إذا وضع بجانب أنشودة شامان سيبيرية، ستصبح وظيفتهما المشتركة بارزة.

يمضي أحد شخصيات رواية جورج إليوت «ميدلمارتش» حياته وهو يصوغ «مفتاحا لجميع الأساطير» - ويُعدُّ سخيفا لهذا السبب. ثبت أن لبعض الأفكار أو الصور المعاني نفسها عند وجودها في أزمنة أو أماكن أو لغات مختلفة. إن الحرب والحب والموت والرحلات - لتسمية بضع سمات عامة مشهورة فقط - لا تتطابق تماما أبدا. وبعيدا عن ترسيخ الإمكانات الأساسية للترجمة، على القارئ المتباين الثقافة الإحساس بأن المكافآت تكمن في اكتشاف ما هو مختلف وفردي في عمل ما، وليس في تأكيد ما هو مشترك مع جميع الأعمال الأخرى. حتى حيث تكون الكلمات هي نفسها، لجميع النوايا والأغراض، يظهر المعنى من توصلها إلى حالة ما.

ثمة مثال قد يجعل هذه النقطة أوضح. إحدى روايات الصين (والعالم) العظيمة، وهي سجل عائلي واسع يُعتقد غالبا أنها سيرة ذاتية مُقَنّعة، تتضمن في مقدمتها المقطع الآتي:

> بعد أن أخفقت تماما في حياتي، وجدت نفسي ذات يوم، في وسط فاقتي وتعاستي، أفكر في رفيقات شبابي. وبينما كنت أستعرضهن واحدة بعد الأخرى، وأتفحصهن وأقارنهن بعين ذهني، خطر ببالي فجأة أن هؤلاء البنات التافهات - وهذا كل ما يصفهن آنذاك - كن بشكل عام، أخلاقيا وفكريا معا، أسمى من ذلك «السيد الوقور ذي الشاربين»

> المفترض أنني أصبحت عليه الآن. واكب هذا الإدراك إحساس ساحق بالخزي والندم، ولفترة كنت غارقا في قنوط عميق للغاية. في ذلك الزمان والمكان قررت أن أسجل جميع ذكريات تلك الأيام التي يمكنني حشدها - تلك الأيام الذهبية حين كنت ألبس الحرير وآكل بشهية، وحين كنا لانزال مستكينين في ظل حماية الأسلاف ولاتزال السماء مبتسمة فوقنا. وقررت إخبار العالم، تحديا لجميع محاولات عائلتي لتنشئتي بشكل قويم وجميع تحذيرات أصدقائي ونصائحهم، كيف أوصلت نفسي إلى هذا الوضع التعس الحالي، الذي أجد نفسي فيه بعد أن بددت نصف عمري، من دون مهارة واحدة يمكنني أن أكسب بها مصدر عيش لائق. وقررت، مهما قد تكون عيوبي شنيعة، أنني يجب ألا أسمح بنسيان تلك البنات الرائعات من دون تذكار من أجل أن أبقيها خفية [...] ربما كنت أفتقر إلى التعلم والموهبة الأدبية، ولكن ماذا كان سيمنعني من استعمال خطابات مختلفة ولغة ريفية لإحياء حكاية قصة؟ بهذه الطريقة كان يمكن أن يصبح تذكار بناتي المحببات مصدر ترفيه غير مؤذٍ وتحذيرا، في الوقت نفسه، للذين كانوا في المأزق مثلي لكنهم لايزالون بحاجة إلى تنبيه.
>
> (كاو وغاو، قصة الحجارة 1: 20-21)

ليس لدى القارئ الناطق بالإنجليزية مشكلة بمتابعة النقاش العام. ولكن، في منتصف فترة السلالة الإمبراطورية الأخيرة للصين، ما يكون رجل كهل قد عناه تماما باستعمال كلمة «إخفاق» يمكن كشفه فقط باستقصاء آخر لنظام الفحص مع خدعه وفخاخه ونتائجه؛ وهذا النموذج لمسار مهنة يشمل، بالتضاد الضمني، تواريخ الذين انسحبوا أو استسلموا وأصبحوا في النهاية أبطال ثقافة مضادة صينية - هؤلاء الأشخاص القانونيون مثل كو يوان وتاو يوانمينغ؛ وهذه «الإخفاقات» البارزة تثير عندئذ المهن غير العادية بشكل مشابه للنساء المثقفات في الإمبراطورية المتأخرة، اللواتي كتبن ونشرن على الرغم من عدم وجود أمل لديهن للتقدم عبر نظام الفحص الذكوري فقط؛ وجميعها تنشئ معرضا للأنواع والصور والنماذج التي سيمر

من خلالها بطل الرواية الرئيس، بكل فرديته، بصفته حالة دراسية مقارنة. والقارئ الذي يفتقر إلى هذه المعلومات السياقية يمكن بالتأكيد أن يفهم ويتابع ويتعاطف، لكن القارئ الذي يعرف أكثر يرى أكثر. وإذا كان القارئ يحاول جر هذه الرواية الصينية إلى مجموعة مقارنة عالمية قد تتضمن، لنقل، أعمالا من تأليف أوغستين وروسو وبروست وبيكيت، فإن المعلومات الخاصة بالصين الإمبراطورية قد تبدو في بادئ الأمر فوضى من التفصيل الخارج عن الموضوع، ولكن في المدى البعيد ستضمن قراءة ذكية ومتقنة أكثر لجميع الأعمال التي في المجموعة.

إذا كان المعنى سياقيا، فإن المقارنة المدروسة لن تكون عن أشياء أو نصوص، ولكن عن علاقة الموضوعات مع سياقاتها التي تجعل معناها ممكنا. حتى حين نبدو أننا نقارن A مع B، فإننا نحاول فعلا أن نوجد علاقة الموضوع A مع سياقه،'A، فيما يتعلق بعلاقة الموضوع B مع سياقه،´B. إن مقارنة شعر مشهد طبيعي صيني بشعر مشهد طبيعي بريطاني تعني التعرض لعدم الاستجابة؛ لكن السؤال عما يفعله شعر مشهد طبيعي صيني، أو فعله، في لحظات مختلفة من تلك الثقافة، ومقارنة نتائج ذلك الاستفسار مع ما يفعله شعر مشهد طبيعي بريطاني، أو فعله، تؤدي إلى مجموعة معقدة من المعاني المرتبطة داخليا التي يمكن أن تظهر منها قيم متماسكة للوظيفة والقيمة، من دون أن نحذف الجمال. تحت شروط كهذه، لا يمكن لتجربة ريتشاردز في قاعة الدروس أن تُعدّ إخفاقا.

ومع ذلك فإن برامج بحث كثيرة في منطقتنا لاتزال تسعى إلى ترسيخ قوانين عالمية ثابتة. وقد تتبعت نظريات الإيقاع الشعري في القرن التاسع عشر متعتنا بالشعر إلى ثوابت وظائفية؛ وحاولت النظريات الاجتماعية للأدب تحديد موقع كل عمل في تطور مجتمعه بوصفه جزءا من خطة جبرية شاملة لحركة الجنس البشري عبر مجموعة من المراحل؛ واليوم، يعرض علم الأعصاب إغراء تفسير الأدب من خلال وظيفة الدماغ (بورتولوسي وديكسن؛ كوك وتيرنر؛ كرين؛ هوغان؛ سبولسكي؛ وولف؛ زونشاين). ومن أجل مقاربات كهذه، فإن إظهار كيفية تماثل شيئين هو خطوة على طريق التقدم. العلم يعمم ويقلل بالضرورة التفصيل حول طريقة تأطير قوانين الطبيعة. غير أن على المقارِن الطموح أن يكون حذرا من تسريب سمات اصطلاحية معينة لنص من أجل جعله ملائما ضمن خطة محددة.

إن متابعة التشابه، ولكن باستعمال التشابه نقطة بداية لاكتشاف ما هو مختلف، من شأنها أن توجه مشروعا مقارنا نحو قراءة دقيقة وتتضمن مع ذلك، عن طريق التشابه، التحرك الضروري بعيدا عن الوصف المجرد نحو التفسير. إذا اكتشفت تشابها، فسيكون لديّ الآن مهمة توضيح لماذا هذا التشابه مهم، وما الذي يسببه، وما هي تأثيراته، وماذا يمكن أن نتعلم منه للملاحظات المستقبلية. وبشكل مماثل، إن التناظر لا يختزل شيئا إلى آخر - كما يحدث إذا كان سؤالنا النهائي هو «هل هذا مثل ذلك تماما؟» - لكننا نسأل بالأحرى، «ماذا يمكن أن يخبرنا هذا عن ذلك؟» إن شكل هذا السؤال الثاني يفسح المجال لتعددية اللغات، وتعددية التخصصات، والتعاون العلمي - الأبعاد ذاتها التي يحتمل أن ينتقل فيها أكثر فأكثر من المشروع المقارن.

الموضوعاتية بوصفها تحويلا إلى موضوع

يجب أن تقاوم المقاربات التي تهتم بموضوعات الأدب عموما تهمة أنها بسيطة وسطحية. إذا كان الأدب يتألف من «شكل» يغلف «محتوى» (كما يقول الناس غالبا، بشكل تخطيطي)، فإن سحب «المحتوى» يعني عندئذ تحطيم الشكل، وذلك يعني التخلي عن تماسك العمل الفني. ولكن على الأقل منذ أيام أرسطو، كان الناس يعرفون أن عملا فنيا جميلا يمكن تنفيذه بحيث يمثل الأشياء القبيحة أو المُنَفّرة في ذاتها - مثلما يساعد شخص جميل، مُمَثّل بشكل سيئ، في صنع صورة قبيحة. إن الاستياء من القراءة المتعلقة بالموضوع يتعلق بسمات العمل الذي لا يمكن إدراجه بين «محتواه».

ولكن ردا على ذلك يجب القول إن محتويات عمل فني (حتى قصة في صحيفة إخبارية) تمثل خيارا من مجموعة أكبر بكثير من المحتويات المحتملة. والفكرة هي شيء اختاره مؤلف (أو تقليد جماعي) لتحويله إلى موضوع **thematize**، أي وضعه في مركز الانتباه. حين يتحسر جون دون، المُغَوي الذكي دائما، على مغادرته الوشيكة إلى الجبهة بهذه الكلمات:

الرحلات الطويلة هي استهلاكات طويلة،

والسفن هي عربات أحكام الإعدام.

نعم، إنها حالات موت؛ أليس الأمر كله أن يطير المرء
إلى عالم آخر، كأنه ذاهب ليموت؟
ذراعاك تسجنانني، وذراعاي تسجنانك؛
قلبك هو فديتي؛ خذي قلبي من أجلي.
يحارب الرجال الآخرون حيث يمكن أن يكسبوا راحتهم،
لكننا سنرتاح كي يمكننا أن نحارب ثانية.
تلك الحروب الجاهلة، وهذا الحُب المُجَرّب،
هناك نحن دائما تحت، وهنا فوق.
وهناك محركات بعيدة تسبب الخوف الحقيقي،
اندفاعات وشيكة، حراب، طعنات، نعم، رصاصات لا تؤذي هنا [...].
(«مرثية: حرب الحب»، دَن 126-127)

نلاحظ أن قراره لَحبكِ اللغتين العسكرية والجنسية معا هو لعب على تركيزنا: فهو يصرف اهتمامه واهتمامنا عن الحرب التي استُدعي إليها بجعلها نظيرا للممارسات الجنسية التي يفضل القيام بها، وجعل الحبكة الجنسية متألقة بدرجة أكبر، والتفاصيل التي يستطيع استلابها أكثر من مفردات القتال: على القارئ أن يتوقف ويتخيل ماذا يجب أن تكون مرادفات غرفة النوم لكلمات «اندفاعات وشيكة، حراب، طعنات، نعم، رصاصات». إن اختيار معاملة الحب والحرب بكونهما فكرتين متضافرتين، بدلا من كونهما مخصصتين بشكل متبادل، يخلق دراما القصيدة وفطنتها وفرديتها.

ليس الأمر كذلك لأن مزيج الحب والحرب لم يسبق له مثيل؛ في الحقيقة، هو جزء من الأدب الأوروبي منذ أيام هوميروس، ويكمل دون ببساطة جزءا من الفكرة التي تركها فرجيل أو بترارك ناقصة. إن تاريخ كورتيوس لأدب العصور الوسطى بوصفه سلسلة من التوسعات والتنوعات عن موضوعات كلاسيكية (التي كان يمكن أن يكتمل فيها مثال دون هذا) يبحث عن مثل هذه الفرص ليظهر عشرين قرنا من الأدب الأوروبي بوصفه وحدة أساسية، مع شغف خاص ومتكرر بموضوع الطبيعة، سواء بدت على شكل إلهة، أو مقدرة وإثمار، أو بوصفه مشهدا طبيعيا مثاليا. يرى

قارئ كورتيوس هذا الخيار اللافت للنظر بأنه تحويل لموضوع الرغبة في الكمال الذي يجعل الكتاب كله مفعما بالحيوية. هذا الموضوع النقدي يمنحه، عند مقارنته بأعمال فنية مميزة من ثقافة منتصف القرن العشرين، طابعا قديما وبريئا على نحو غريب.

إن المادة الموضوعية، إذن، ليست مجرد «المادة» التي يتشكل منها الأدب، كما أن الطين هو المادة التي تتشكل منها الفخاريات، لكنها تسيطر على الانتباه، وتشكل العالم المتخيل إلى عالم صنعته هذه الإمكانات، ويتضمن التركيب والنتيجة. وكما أن منزلا مصنوعا من الآجر سيتخذ شكلا مختلفا وجوا مختلفا عن منزل مصنوع من الخشب، كذلك فإن قصيدة مبنية حول أمور «الحب والحرب» ستدخل في اتجاهات مختلفة عن قصيدة تتبع التعريف الأفلاطوني للجمال والحقيقة. وباختياره أن يجعل جزءا كبيرا جدا من تاريخه يدور حول صور الطبيعة، يستبعد كورتيوس تاريخا محتملا ربما أعطى الدور الأساس إلى صور البراعة، أو الفوضى، أو الصراع.

بالإضافة إلى ذلك، بالنسبة إلى الأشخاص العصريين على الأقل، إن الموضوع ليس ببساطة مسألة جرد - لما يوجد «في» النص، ولما «يتضمن» مشاركة مع نصوص أخرى. في لحظة تحليل ذاتي مشهورة وجد فرويد نفسه غير قادر على تذكر اسم رسام إيطالي من عصر النهضة، لأن اسم الرسام ردد صدى كلمات كانت لها تداعيات مؤلمة له (فرويد 5-11). وبحجب الكلمات التي تحمل أي تشابه مع المصطلحات الخطرة، كان عقل فرويد الباطن قادرا على الاحتفاظ بالهدوء. لكن النسيان، مثل زلات اللسان، يصبح عاجلا أو آجلا واضحا وصارفا للانتباه، ويعيد الأفكار المكبوتة إلى الوعي. إن «حجب الموضوع» (إذا كنا نستطيع تسمية العملية هكذا) يؤدي بالأفكار المحرمة إلى السيطرة على جزء من العقل أكبر حتى مما يمكن أن تفعله لو كان مسموحا الاعتراف بها، وأن تصبح موضوعا.

على نحو مماثل، يركز إدوارد سعيد الانتباه على شيء ما عَدّه قراء سابقون لرواية جين أوستن «حديقة مانسفيلد» غير مهم، وهو الإشارات «العرضية» و«العابرة» إلى ملكية السير توماس بيرترام لعقار في أنتيغوا. تُعدُّ أوستن غالبا مؤرخة لقاعات الاستقبال والمجتمع المنغلق بإحكام، المناسب لمعالجات هوليوود الساحرة، وتلميحاتها للأسلوب الذي يدير به السير توماس مزرعته وعبيده متحفظة؛ لكن

ضعف تلك التلميحات الشديد، وفق رؤية سعيد، يؤكد أنها ستكشف إلى أي درجة يُعدُّ نظام المزرعة أمرا مسلما به بالنسبة إلى كل شخص إنجليزي ثري: «مهما يكن المكان الإنجليزي بعيدا ومنعزلا (مثل حديقة مانسفيلد)، فإنه يتطلب دعم ما وراء البحار» (الثقافة والإمبريالية، 89). بعد إعادة القراءة هذه، من العدل القول إنه لا يمكن لأحد أن يعدد موضوعات رواية حديقة مانسفيلد بالطريقة نفسها تماما كما في السابق. أصبحت «حديقة مانسفيلد» الآن عن العبودية والملكية الغائبة، إلى جانب موضوعاتها المميزة بشكل تقليدي أكثر.

إن التحويل إلى موضوع Thematization، إذن، هو عملية عن المعاني الخاملة في اللغة، وفي المجتمع، وفي الثقافة، التي يؤديها المؤلفون والقراء أيضا. ويكتشف القارئ اليقظ نماذج الترابط أو الإقصاء التي تمنح موضوعات عمل ما دورها النشيط في إنتاج معانٍ جديدة. بهذا الهدف، لا يمكن أن توضع قراءة الموضوع جانبا بوصفها مجرد عملية وضعية Stoffgeschichte.

6

الأدب المقارن والترجمة

إذا كان الأدب المقارن يصف «تجارة الآداب الخارجية» (ويليك، «أزمة الأدب المقارن»، 163)، فإن الترجمة شيء لا يمكن للمرء العمل من دونه؛ لأننا بعبارة «التجارة الخارجية» نعني خصوصا الواردات والصادرات من وإلى لغات أخرى. هل يفكر شخص إسباني في أن بورخيس أو كورتازار كاتبان أجنبيان؟ لا أفترض ذلك، كما لا يحتاج قراء اللغة الإنجليزية إلى مساعدة مترجم في تقدير عمل أكثر الكتّاب الأستراليين أو الأمريكيين. أكثرهم، ولكن ليس الكل، لأنه ضمن لغة وحيدة منتشرة على نطاق واسع، مثل الإنجليزية أو الإسبانية، توجد منطقة مركزية من السهل الوصول إليها، وكثير من اللهجات الإقليمية أو التاريخية أو الاحترافية أو الطبقية أو العرقية. وبفعل العادة والتواصل، تُعدُّ إنجليزية تشوسر أسهل لأغلب القراء

«مـن خـلال الانتباه إلى تعددية اللغات، ومزج الرموز، واللهجات المركبة من لغات عـدة، يستطيع المقارِنون أن يجعلوا الترجمة شيئا ما غيرِ مجرد رابـط بين منطقتين فارغتين»

اليوم من إنجليزية معاصره شاعر اللؤلؤة(*)، وقد يضيف فيلم أُعدّ في إسكتلندا أو مسيسبي ترجمة لمساعدة مشاهديه المعتادين على أنواع نموذجية من اللغة الإنجليزية. وتنبهنا ضرورة مثل هذه الترجمة - ضمن لغة وحيدة - إلى حقيقة أن حدود أي لغة ليست خطوطا واضحة، بل مناطق رمادية «بما أنه لا توجد حدود دقيقة بين اللغات [ويمكن ألا توجد]، تفرعات [دقيقة] بين لهجات هذه اللغات [...]، ومنذ لحظة وجود لهجات منفتحة فقط، تشكلت من إضافة موجات [التنوع اللغوي] التي تشارك بها، لا توجد لغات منغلقة» (سوسير، منهاج في علم اللغة، 462؛ ترجمتنا).

ومع ذلك فهم الأدب المقارن نفسه دائما بأنه يهتم أوليا بالعلاقات بين آداب اللغات المختلفة. ومبدأه الأساسي هو أن التقاليد الأدبية مختلفة، مثل اللغات، وعمل المقارنة يزيل فوارقها، كما يزيل عمل الترجمة الفوارق بين اللغات. والإسهام بهذا التعريف الذاتي للمقارنة بأنها ترجمة ثقافية كانت الشروط السياسية لفترة تشكيل هذا الفرع المعرفي، في أوائل القرن التاسع عشر، عند الافتراض بأن يكون «الأدب» الملكية المشتركة لمتحدثي لغة وحيدة، وبالتالي، بالتمني على الأقل، التراث الثقافي لأمة وحيدة (إن مسيرة الشاعرين الرومانتيكيين للأمم التابعة - ميتسكيفيتش في بولندا، وبيتوفي في هنغاريا - تؤكد القاعدة. فقد دعما التراث الثقافي لجمهورهما الوطنيين الجديدين). ولأن أكثر الأوروبيين الجامعيين في القرن التاسع عشر كانوا يجيدون لغتين أو ثلاثا (عادة لغتهم، إلى جانب اللغة اللاتينية، وبعد ذلك الفرنسية أو الألمانية أو الإنجليزية)، يمكن توقع أن يجد الكتّاب تأثيراتهم الدولية وحدهم، من دون مساعدة الباحثين. وعلى سبيل المثال، في بعض قصائده الأخيرة، يقلد شيلي دانتي في الشكل والمادة؛ ويعيد بوشكين كتابة قصيدة من تأليف هوراس؛ ويترجم بودلير بو ودي كوينسي وإيمرسن. واليوم، مع نمو الأدب المترجم، قد يكتب كويتزي رواية عن دوستويفسكي، وقد يكرس أوكتافيو باز قصائد إلى وانغ وي، ويمكن أن تفترض روايات هاروكي موراكامي(**) معرفة تفصيلية بأوبرا موزارت «الناي

(*) لقب الشاعر الإنجليزي مؤلف قصيدة «السير غاوين والفارس الأخضر» التي كتبت باللغة الإنجليزية الوسيطة في أواخر القرن الرابع عشر. [المترجم].

(**) (1949) كاتب ياباني ومترجم، حصل على جوائز أدبية عالمية عدة منها جائزة فرانز كافكا عن روايته «كافكا على الشاطئ»، وصنفته جريدة الغارديان على أنه أحد أفضل الروائيين على قيد الحياة. [المترجم].

السحري» ورواية كيرواك «على الطريق». وهذه هي الكونية العادية للأدب، سواء انتقلت بالترجمة أو من خلال المعرفة باللغات الأصلية.

إظهار/ إخفاء الترجمة

إن كثيرا من الأعمال الأكثر تأثيرا في أي تقليد أدبي هي ترجمات، وليست مؤلفات «محلية». لا يمكن تخيل الأدب الإنجليزي من دون الكتاب المقدس للملك جيمس (1611)، أو «ألف ليلة وليلة» (ترجمت في الأعوام 1706 و1859 و1885، وغيرها)، أو «دون كيشوت» (ترجمها شيلتن 1612؛ وسموليت 1755، وغيرها)، أو «قصص الجنيات للإخوة غريم» (1823)، أو «رباعيات عمر الخيام» (ترجمها إدوارد فتزجيرالد، 1859 و1868)، هذا بذكر فقط بعض الأعمال التي تُعدّ على نحو مسلم به جزءا من الخلفية اللغوية والثقافية لكل شخص يستعمل اللغة الإنجليزية. إن الترجمات تغني وتوسع كل ثقافة.

إننا ننسى أسماء المترجمين عادة، وإذا كان هدف الترجمة إخفاء نفسها، وجعل العمل المترجم يبدو كأنه في صدوره الأول بلغة الترجمة، فإننا بنسيانهم نكرمهم ونعترف بنجاحهم، ولكن على حساب فقدان التاريخ الفعلي لانتشار الأعمال والأفكار. وقد حاول لورانس فينوتي(*) أن يعكس عادة «اختفاء المترجم» هذه. إن المترجمين ليسوا مخفيين بطبيعتهم، لكننا نتوقعهم أن يوجدوا لنا وهما بأننا على اتصال مباشر مع المؤلف: من لا يحبذ رفقة ليو تولستوي على كونستانس غارنيت؟(**) إذا كانت كونستانس غارنيت ستجعل نفسها مرئية جدا، فإننا نلوم ترجمتها بأنها متكلفة وغير اصطلاحية، ومثقلة بالأخطاء وإعادة الصياغة، وما شابه ذلك. لكن حقيقة المسألة هي أننا بقراءة ترجمة تولستوي، نقرأ دائما تقرير شخص ما حول ما قاله تولستوي، مصوغا بتعبيرات عصر المترجم وأفكاره: بريطانيا الفيكتورية في حالة كونستانس غارنيت، والولايات المتحدة الآن في حالة ثنائي الترجمة ريتشارد بيفير

(*) أستاذ جامعي ولد في العام 1953، وهو من أصل إيطالي، يعمل حاليا في جامعة تمبل في أمريكا، ويُعدّ من أهم المنظّرين والمؤرخين المعاصرين لعلم الترجمة، من أهم كتبه «اختفاء المترجم: تاريخ الترجمة» (1995). [المترجم].

(**) (1861 - 1946) مترجمة إنجليزية أنجزت أعمالا مترجمة من الروسية إلى الإنجليزية من أدب القرن التاسع. وربما كانت أول مترجمة إنجليزية لأعمال ليو تولستوي وفيودور دوستويفسكي وأنطون تشيخوف، وقد خدمت هذه الأعمال المترجمة قاعدة عريضة من القراء الإنجليز. [المترجم].

ولاريسا فولوخونسكي... وهكذا، على الرغم من الأحلام بإنجاز ترجمة «حاسمة»، فإن الترجمات تجب إعادتها كل جيل أو اثنين.

لماذا يجب ألا يكرم عمل المترجمين بوصفه حرفة شاعرية ويؤتى به إلى واجهة المسرح، بدلا من إبقائه خلف الستارة؟ يقترح فينوتي أن الترجمات يجب أن «تضفي الطابع الأجنبي» على اللغة التي كُتبت بها، بدلا من «إضفاء الطابع المحلي» على أفكار المؤلف الأجنبي وتعبيراته. وبدلا من «تقريب الكاتب إلى القارئ»، على المترجمين أن «يقربوا القارئ إلى الكاتب»، كما يعبر فينوتي عن ذلك بإعادة استعمال صياغة العالم الديني الألماني والمترجم فريدريك شلايرماخر (اختفاء المترجم، 49).

إن جعل الترجمة مرئية له ثمن؛ فالقارئ لم يعد في إمكانه الآن أن يتغاضى عن حقيقة أنه يقرأ نصا منقولا من مصدر آخر، وقد يُدفع إلى مناقشة دقة الأداء أو قدرة المترجم - أو لعمل ذلك بنفاد صبر أكثر مما يفعله قارئ لترجمة سلسة، حيث تزيل سلطة الكتابة المقنعة مثل هذه الشكوك. في المصطلحات النقدية، قد تكون مزية (لمن في إمكانه، على الجانب النقدي، مقاومة الدعوة لجعل آليات الإنتاج مرئية) التراجع فيما يتعلق بالتلقي الشعبي أو المتعة الجمالية. والروائيون الذين يريدون دخول العالم الأدبي الناطق بالإنجليزية (كما يحدث حاليا، على الأقل) سيسوغ قلقهم إذا اختار مترجموهم «إضفاء طابع أجنبي» على أعمالهم، لأن تلك طريقة مؤكدة لإبعاد قراء تقليديين. والشعراء الذين قرأوهم ربما أكثر استعدادا لمواجهة الاستعمالات الغريبة للغة، قد يكونون أقل ارتيابا على نحو آلي باختيار إبراز عمل الترجمة. وحيث يوجد إجحاف تجب مقاومته، قد تكون ترجمة سهلة أعدل (بمعنى أخلاقي) للمؤلف من ترجمة تعالج اللغة الهدف بقسوة بالغة وتوحي بأن الأصل نفسه كان مبتذلا. قارن:

> يتحدث الملك: أيها الحكيم! ليس بعيدا ألف ميل وتحضر؛ ستكون هنالك فائدة أيضا تكسبني مملكتي، أليس كذلك؟
>
> (ويتني 331)(*)

(*) King Speak: Sage! Not Far Thousand mile and come; also will have use gain me realm, hey? (whitney 331).

> قال الملك، «يا سيدي الموقر، بما أنك لم تجد مسافة أكثر من ألف لي(*) بعيدة لتحضر إلى هنا، هل يمكنني الافتراض بأنك مزود [بمستشارين] لتنفع مملكتي؟»
>
> (ليغ 124)(**)

مع أخذ المشاعر الحالية في العالم الناطق بالإنجليزية حول الصين والصينيين في أواخر القرن التاسع عشر، فإن محاولة ويتني لإظهار، «بأقرب ما نستطيع تقديمه»(331)، السمة الأحادية المقطع للغة الصينية تبدو تجريدا من الصفات الإنسانية، ومحاولة ليغ، بالمقارنة، «إضفاء للطابع المحلي» على العمل الأجنبي ضمن الصحبة اللطيفة للباحثين والمتحضرين. إن «إضفاء الطابع المحلي» مقابل «إضفاء الطابع الأجنبي» ليس قضية أحادية البعد، إنه يتضمن دائما سياق التلقي.

تحويل العناصر الأساسية

بما أن الفقرات السابقة قد أشارت بذكرها المتكرر إلى التبادلات، فإن الترجمة هي مسألة تقويم للإمكانات والبدائل والنتائج. واهتمامنا بالأدب المقارن ليس خصوصا حول دقة الترجمات، ولكن حول ماذا تفعل عند وصولها، وكيف يثير عمل (أو حتى إشاعة عمل) القراء والكتّاب في اللغة الهدف. إن التاريخ الفعال، لنقل، في «غارغانتوا وبانتاغرويل»، المحاكاة التي تنتجها، والسلوك الأدبي الذي تجيزه، لا يعتمد على ترجمات مثالية. إن تأثيراته اللاحقة هي نوع من الترجمة بحد ذاتها، أو أفضل حتى هي «تحويل للعناصر الأساسية» Transduction (دوليزيل، «تحويل العناصر الأدبية»، 167 و168).

يمنح تحويل العناصر الأساسية أفضل قياس لتأثير عمل ما. ويمكن لعمل ذي تاريخ طويل كاف (لنقل، ملاحم هوميروس) أن يحفز عدة عهود من «إعادة المعالجة»، المختلفة كلها إحداها عن الأخرى. ويمكن للمرء القول إن هذه النماذج

(*) اللِّي: وحدة صينية لقياس المسافات تبلغ نحو ثلث أو نصف كيلومتر. [المترجم].

(**) The King Said, Vererable Sir, Since you have not cownted it far to come here, a distance over a thousand li, may I presume that you are provided with [counsels] to profit my kingdom?» (Legge 124)

المختلفة للتلقي الأخير كانت متضمنة فعلا في الملاحم القديمة، لكن ذلك لن يكون أكثر من نصف الحقيقة: يجب أن تنشط الإمكانية بالأوقات واللغات والثقافات وطرق التفكير التي لم يكن معاصرو هوميروس سيتخيلونها.

إن الترجمة هي دائما نتيجة حكم أدبي مقارن. واختيار كلمة أو نموذج جملة أو لهجة أو نوع أدبي أو غير ذلك، هو عرض تناظر بين مجالين للثقافة والمعنى. ومثل أي تناظر، يمكن أن يخفق في بعض النواحي، لكن قيمة التناظر هي ما ينجح في اقتراحه.

مثال

جرت ترجمة رواية موبي ديك(*) إلى الفرنسية أربع مرات على الأقل في السنوات السبعين الماضية، وأقدم ترجمة في العام 1939، التي قام بها الروائي جين جيونو ومساعدان، معروفة بأنها الأكثر تحررا، وغالبا الأكثر إيجازا أيضا. وقد لام عدد كبير من النقاد جيونو لتعامله بحرية مع النص، وهو اتهام ساعد، بالإضافة إلى ذلك، في تسويغ إنتاج ترجمات أخرى (خصوصا من أرميل غيرن [1954] وفيليب جاوورسكي[2006]). وقد يجد القراء المتبرمون من أسلوب ملفيل في ترجمة جيونو تحسينا على الأصل. لكن نظرة إلى السطر الافتتاحي المشهور للرواية «نادني إسماعيل»، حيث يبتعد جيونو عن تركيب الجملة الإنجليزية، تظهر أن ما هو عرضة للخطر ليس الحرفية.

"Je m›appelle Ishmaël. Mettons." (ملفيل/جيونو 1939: 1)

ولإعادة الترجمة: «اسمي إسماعيل. لنقل». (أو: «على سبيل المثال»؛ «لِمَ لا؟»)

بهذه المبادرة اللغوية الصغيرة يطالب جيونو بمكان لرواية ملفيل إلى جانب حكايات موجودة في تقليد «الحكاية» الفرنسي، وهو نوع أدبي يبرز الصوت الخاص بالمؤلف ويثير مسألة السرد الخيالي. تضع كلمة Mettons ملفيل إلى جانب كتّاب

(*) رواية كتبها الأديب الأمريكي هرمان ملفيل وصدرت في العام 1851، تدور حول صراع مأساوي بين إنسان وحوت، ويرمز الصراع إلى وضع الإنسان وعلاقته بالوجود ومحاولة البقاء. [المترجم].

الحكاية مثل جيد، بولهان، سيلين، بلانشوت[*]، وجيونو نفسه. وهذا غير محتمل، بتجلي رفقة مؤلف القرن التاسع عشر الأمريكي. وربما يكون إبقاء الارتباط الشامل بهذا القرار قد وجه اختيارات جيونو الأخرى في تحويل أو تعديل نص ملفيل. وهذه القرارات تصبح مفهومة في الوجود الضمني للخيارات الأخرى. ويمكن أن يتخيل المرء ترجمة تسعى إلى محاكاة أسلوب ولهجة جول فيرن معاصر ملفيل. كانت النتيجة ستوائم بعض سمات رواية موبي ديك الواضحة (حكاية المغامرات، والافتتان بالتقنية، وشخصية برميثيوس الرئيسة)؛ لكنها كانت ستلغي سمات عدة أخرى. والأهم من ذلك، من دون شك، بالنسبة إلى جيونو، أن ترجمة بأسلوب فيرن كانت ستحمل جاذبية قليلة في العالم الأدبي في العام 1939. كان من الممكن أن تفنى موبي ديك قبل وصولها. ولكن هل كانت الترجمة بأسلوب فيرن ستُعدّ أكثر «أمانة» من واحدة بأسلوب سيلين؟ هذا ليس سؤالا فعلا. فالمترجمون والناس ليس لديهم فعلا خيار الأمانة، بل مجرد خيارات «أساليب» مناسبة تقريبا. إن الترجمات محاكاة. ومهمة المترجم هي إفساح المجال للعمل المترجم في اللغة الجديدة، وهناك أنواع كثيرة من المجالات للاختيار بينها.

أصبحت عملية إعادة تفكير واسعة في مجال دراسات الترجمة ممكنة بعمل إيتامار إيفن زوهار وجدعون توري على «النظام الأدبي المتعدد» بوصفه مزيجا من الأعمال والأنماط والإمكانات الناشطة في لحظة معينة ضمن مجال أدبي للغة معينة، إننا قادرون الآن على اعتبار عمل مترجم مقبولا، ليس بعلاقته مع الأصل الذي يمثله فقط، ولكن كذلك فيما يتعلق بمعايير اللغة والثقافة «الهدف» التي يدخل فيها. ومنذ أصبح مصطلح «التناصية» **intertextuality** أمرا شائعا في السبعينيات، اعتاد النقاد القول إن اللغة اقتباسية دائما - لكن هذه الفرضية تميل إلى أن تكون موضحة بشكل واسع (انظر ديريدا مقالة «توقيع سياق الحدث» **Signature événément contexte**)، بدلا من متابعتها بالتفصيل. تحصل الترجمة على فرصة لاختبار هذا التأكيد في سياقات خاصة. وفي فترة أحدث، استفادت الترجمة الإلكترونية من

(*) أندريه جيد (1869 – 1951)؛ جان بولهان (1884 – 1968)؛ لويس – فرديناند سيلين (1894 – 1961)؛ موريس بلانشو (1907 – 2003).

مجموعات كبيرة من المادة الرقمية لترسيخ الروابط بين التعاقبات في لغات مختلفة على مقاييس أكبر من الكلمة المفردة. إن جمع وجهات النظر الثلاث هذه - توجيه هدف، الاقتباسية، وارتباطات جماعية واسعة النطاق - مع أمثلة معينة يجب أن يؤدي إلى فهم أفضل للترجمة، أدق شكليا وأكثر إيحاء من الناحية الثقافية.

عند وصف نص بأنه مركب، مزيج متجمع من أجزاء نصوص أخرى، غالبا ما نصل إلى تشبيهات مثل الفسيفساء؛ ولكن لتقديم الرؤية المضاعفة الناتجة هنا، علينا الإضافة بأن كل قطعة من الفسيفساء تحتفظ بخيط أثري يربطها بمكانها السابق في كتلة من الحجارة. لنتخيل، إذن، أننا بشد الخيوط يمكننا جعل قطع الفسيفساء تتمحور بين سياقيها. ومهما يكن ذلك غير محتمل تقنيا، سيكون ما تريد عمله قراءة مقارنة لكتابة مترجمة. إن الكلمات في اللغة الهدف مختارة لتنشيط إمكان ما يميزها المترجم في اللغة المصدر ويتمنى تنشيطها لدى جمهور القراء الجديد. وعلى غرار ممثل أو مؤد لتأليف موسيقي، يعبر المترجم عن النص المصدر، مفضلا تفسيرا على آخر. وهكذا فإن ترجمة جيونو لعبارة «نادني إسماعيل» تؤكد سيطرة الراوي على حقائق القصة، التي قد تكون مختلقة أو اعتباطية كليا، وإدراك الراوي أن الأمر هكذا؛ وترجمة غويم، Appelons-moi Ismahel توحي على نحو ما بأن الراوي وسامعيه مسؤولون معا عن طريقة تطور القصة، وهي نتيجة تفتقر إلى علاقة ذات مغزى مع قواعد النوع الأدبي التي ينشدها جيونو. ومع ذلك فإن ترجمة أخرى (لنقل، «On m›appelle Ishmaël») قد تؤكد التخلي المأساوي المرتبط باسم «إسماعيل»، وتقود الرواية باتجاه مختلف. اختيار كلمة وحيدة يمكن أن يوجه «تحويل عناصر» عمل ما.

عن طريق الاختيار، يضع المترجم سمات محددة للنص ظلت غير محددة في الأصل. وثمة مثال آخر: عند الترجمة من لغة مثل الصينية، حيث المفرد والجمع نادرا ما يتميزان، إلى لغة هندية أوروبية، على المترجم أن يقرر إذا كانت الأشياء المسماة واحدة أو معدودة. وفي المقابل، تترك اللغات الهندية الأوروبية غالبا سمات مبهمة يجب تحديدها في الصينية (مثل أي من الأخوين أو الأختين أكبر سنا). وبالتباين، تظهر اللغة الإنجليزية الأمريكية في منتصف القرن التاسع عشر والفرنسية في ثلاثينيات القرن العشرين تطابقات لا حصر لها في النحو والمفردات ومجالات

الإحالة الثقافية، حتى حين يتعلق الأمر باللغة العامية لصيد الحيتان: بمعنى آخر، إن التحديدات توضع بشكل عام أولا. إن الترجمة بين اللغات التي لها تاريخ مشترك أقل، أو المنفصلة أكثر في بعد آخر للمعنى، تترك مجالات أكثر من عدم التحديد التي يجب ملؤها، بشكل اعتباطي ربما، من المترجم. تجعل حالات عدم التحديد هذه من الصعب الحكم على هذه الترجمة بحسب دقتها (قد لا توجد أحيانا دلالة يمكن تجاوزها)، لكنها بطريقة مماثلة تترك معيار الصواب مفتوحا للمزاج الفردي. إذا كانت الموهبة (كما قال كانت) هي إبداعا غير محدود بالقواعد، فإن بعض الحالات تترك القليل من الخيار للمترجمين غير الاعتماد على الموهبة.

غير قابل للترجمة

إن لفت الانتباه إلى الجانب «الهدف» للترجمة - إلى التأثير الذي توشك الترجمة الوصول إليه - قد يبدو مجازفة بحصر مسؤولية المترجم في تقديم ترجمة أمينة ودقيقة للمصدر (من أجل استكشاف آخر للمضمون الأخلاقي لكلمة «أمانة» والمعايير المتعلقة بها، انظر برمان ووود). قد يبدو الأمر وعدا بلعبة لا يمكن أن يخسر المترجم فيها أبدا. أو بتعبير أقل إيجابية، إذا عملت الترجمة بالاقتباس من نصوص وسياقات موجودة سابقا مختارة من البيئة الهدف، يبدو، في التحليل الأخير، أن «إضفاء الطابع المحلي» على الترجمات هو النوع الوحيد - مع أن الترجمات «التي تضفي الطابع الأجنبي» هي مجرد ترجمات «تضفي الطابع المحلي» بقناع خفيف (مقنّعة، أي بأحد الرموز المميزة للغرابة الموجودة في لغة الوصول)، ولكن هل يستحيل أن تخفق الترجمات؟ هل يمكن أن تخفق الترجمات، ليس بشكل مفصل ومحلي (كما هي الحال حين تدرج إحداها كلمة أو تضمينا بشكل خاطئ)، ولكن عالميا، حين تكون اللغتان غير قابلتين للقياس مطلقا؟ أليس من الممكن أن تكون لغتان مختلفتين إلى درجة أن ما من ترجمة صحيحة من إحداهما إلى الأخرى ستمثل بدقة المحتوى الذي سيترجم؟ ألا تُعدُّ بعض الأشياء عموما غير قابلة للترجمة؟ وإذا كان الأمر كذلك، ألا يجب على الأدب المقارن أن يعلن، مثل نظرية قابلية الترجمة الأدبية، أنه عاجز عن متابعة أهداف اهتمامه حين يعبر هذه الحدود؟

تستعمل عبارة «غير قابل للترجمة» لتعني أشياء مختلفة، أحيانا مع دلالات ضمنية. حين يقول شخص ما إن كلمة من لغة معينة «لا تمكن ترجمتها» إلى الإنجليزية، قد يسأل المرء دائما عن السبب، ويحصل في المقابل على وصف للفروق الدقيقة والخصائص والمضامين التي تحملها الكلمة في لغتها الأصلية. إن الوصف، إذن، هو ترجمة، أو إعادة صياغة على الأقل، لذلك كانت الترجمة ممكنة إلى درجة ما (قارن ديفيدسن، «التشويش الجيد»؛ «حول الفكرة ذاتها»)؛ وما كان مستحيلا، ربما، هو ترجمة الكلمة الأجنبية إلى كلمة إنجليزية مرادفة وحيدة. وبشكل مماثل، إذا قيل إن التورية أو عنوان كتاب أو بيتا من الشعر أو ما شابه ذلك غير قابلة للترجمة، فإن ذلك يمكن توضيحه أيضا بأنه ليس محولا بشكل مماثل قياسيا للأصل فقط. ومن المفيد تذكر أننا في الترجمة لسنا مقيدين دائما، مثل المغنين في الأوبرا، لتوضيح المعنى بالملاحظات نفسها تماما. وأن أهمية أن تكون الترجمات مكافئة في الشكل الخارجي تفرض متطلبات استثنائية على المترجمين، وبعضهم، في معظم الأحيان، قادرون على تحقيقها. ولكن بالنسبة إلى نظرية الترجمة، فإن متطلب المكافئ الشكلي ليس محفزا بشكل كاف. وحيث يبدو أن اللاتكافؤ يشكل الخطر الأكبر - أي في الترجمة بين لغات ذات تاريخ مشترك قليل وبضع ترجمات سابقة - يكون عدم التحديد أكبر أيضا، مما يجعل من المؤكد تقريبا أن الشخص الذي يكشف اللاتكافؤ سيكون الشخص الذي يتخذ الخطوات الأولى لحله. إن ترجمة كلمة «بيرة» ale بكلمة «نبيذ» wine قد تكون خطأ في بعض الظروف (إذا قصدنا حانة، على سبيل المثال)، لكنها قد تكون ملائمة في ظروف أخرى حيث المطلوب هو الإشارة إلى شيء ما مثل مضامين الطبقة الأرستقراطية لكلمة «نبيذ» (انظر ليو، «الفن» 59). وترجمتها بعبارة «مشروب كحولي غير محدد خلاف ذلك» تحافظ على جزء من عدم التحديد بما يكفي على الأقل لإنقاذ الترجمة من الخطأ، مع أنها قد تفتقر كليا إلى إشارة واضحة للأصل. وحين نسمع حديثا عن اللاتكافؤ، فهو أمر مماثل عادة لاستبدال كلمة «نبيذ» بكلمة «بيرة» مع إحساس الزبون بأنه مغشوش. ولكن كما يشير ديفيدسن، إن حقيقة وجود توافق كاف حول الفارق بين الاثنتين هي شرط مسبق لحل مشكلة الإشارة: اختلاف، وليس لاتكافؤ («التشويش الجيد»).

في الولايات المتحدة، على الأقل، يعتمد الفارق بين الأدب المقارن والأدب العالمي على الترجمة. ويفتخر علماء الأدب المقارن بقراءة الأعمال في لغاتها الأصلية، لأسباب تتعلق في آن واحد بالأمانة النقدية (لا يستطيع المرء أن يتقبل كلمة مترجم كما هي فحسب)، وبالحاجة إلى تمييز مشروعها عن مشروع الأدب العالمي في الترجمة الإنجليزية، لكن الإصرار على إجادة اللغة يؤدي إلى التفكير فيما هو ملائم أو مستحسن. وفي وقت مبكر من تاريخ المجال، كان مقياس إحراز اللغة يمكن دعمه لأن الأغلبية العظمى من العلماء (في الولايات المتحدة على أي حال) كانت تقارن الأعمال المكتوبة باللغات الأوروبية المألوفة الأساسية. وكان المقارِن النادر المهتم باليابانية أو الصينية أو العربية أو السنسكريتية أو ما شابهها سيكون قد اكتسب اللغات الأوروبية أيضا. وقد شجعت التعددية الثقافية، حين ظهرت في الثمانينيات، النقد بحيث إن متطلبات اللغة من الأدب المقارن كانت في الوقت نفسه إقليمية جغرافيا، ونخبوية فكريا. وفي ردة فعل، أوصت شخصيات بارزة في المجال بأن الأعمال المكتوبة بلغات غير أوروبية، والتي تُقرأ في الترجمة، يمكن أن تصبح جزءا من مخزون المقارِن («تقرير بيرنهايمر»، 44). سمح هذا الحل للنخبوية بأن تختفي بعيدا، أي أن يُعاد إدراجها في المنهج الدراسي: كانت توجد لغات تستحق التعلم، وكانت توجد لغات تستحق التعلم عنها. وكانت ردة الفعل الأكثر شمولا على التطور غير المتناسب لموضوعات البحث المقارن في المجالات اللغوية والثقافية المختلفة هي الإصرار على قيمة النصوص الأصلية، في أي لغة، خصوصا تلك النصوص المكتوبة في الأشكال اللغوية الأبعد أو الأقدم أو الأصعب أو المتحجرة مؤسسيا؛ لأن هذه هي التي تشكل أكبر التحديات للترجمة. وكانت تحدياتها للتلاؤم الثقافي أكبر. ثمة رواية من تأليف بانانا يوشيموتو(*)، لن تحتاج إلى أي وساطة نشيطة لدى القراء الأمريكيين الشماليين، فقد لاءمت نفسها. وهنالك ترنيمة هندوسية سببت كثيرا من المفاهيم المتعارضة على مر القرون ستبعد القارئ على نحو إضافي عن الطريق المألوف.

لقد أكد الأدب العالمي غالبا - لأغراض هذه القضية pour les besoins de la cause - توافر، أو بمعنى ما قابلية ترجمة، الأدب بكامله للمراقب الموجود في موقع

(*) كاتبة يابانية من مواليد طوكيو، في العام 1964. [المحررة].

مناسب. وقد يصر الذين لا يُعدُّ الإبداع في اللغات الأجنبية بالنسبة إليهم مجرد وثيقة قيد الانتظار من الأدب العالمي على غياب قابلية استبدال الشعر الأصلي وضياعه في الترجمة «فهو ينفصل عن مكانه، ويُرمى في هوة صناعة الثقافة العالمية أو مسار دراسي شامل، ويخضع للانتقال التعليمي عن طريق مدرسين ذوي مستويات منخفضة من المعرفة الثقافية وجهل بلغة العمل المترجم الأصلية، ويفقد الأدب المحلي أو الوطني سمات تعريفه الذاتية حالما يجري تصديره ونقله مثل أي نتاج صنعي» (آبتر، 326). وما يقاوم كونه «منفصلا»، و«مُصَدَّرا»، و«منقولا»، وما تجب حمايته من «الدافع النهم والمجازف لجمع مصادر العالم الثقافية ومنهجيتها»(3)، هو الفعلي غير القابل للترجمة اصطلاحيا. فهل توجد كلمة في أي لغة سوى الروسية يمكن أن تحل محل كلمة (33 - 34) Pravda؟ وأين غير لدى وولتر بنجامين يمكننا البحث عن معنى كلمة Jetztzeit ؟ (66) «هنالك سمة من العناد العرضي المتطرف مرتبطة بغير القابل للترجمة»، كما يقول آبتر (34)، سمة يجب أن تؤدي إلى «سياسة الأدب الناقد للإدارة الأدبية العالمية ضمن التعليم الشامل» (16). على أي حال، قد يجعل المرء، من دون أدنى تسويغ، الترجمة نظيرا للانفتاح العالمي، أو الفرار الهائم، في مواجهة الحكم الاستبدادي. والحجج التي قد تشكل قاعدة، في المفاوضات التجارية الأوروبية، لحماية «ضبط تسمية» Appelation contrôlée للشمبانيا أو «جبنة جسر الأسقف» Pont l'Évêque(*)، كانت لاتزال مستعملة أيضا لتأكيد تفرد ثقافة هذه البلاد أو تلك ونظامها السياسي، وإبعادهما عن اهتمامات الغرباء. والاستثناءات الأمريكية واليابانية والألمانية والصينية والروسية (وغيرها) كلها لها ماض مُلْتبِس.

بالنسبة إلى آبتر، قيمة الترجمة العالمية تجارية، وقيمة فقدان قابلية الترجمة على خلاف التجارة مثل: الوطن، والهوية، والمقدس «تظل الصعوبة تتعلق بكيفية الالتزام بغياب قابلية الترجمة القدسية من دون تنازل دنيوي» (14). لكن التقديرات ذاتها (المشكوك فيها لغويا أحيانا) المُقَدّمَة لمصلحة غير القابل للترجمة لإظهار كيف تظل الكلمات الدالة للغة وزمن معينين متأصلة بشكل راسخ في حالة ظهورها هي،

(*) اسم لنوع من الجبن الفرنسي. [المترجم].

في الإنجليزية أو الفرنسية أو أي كان، إعادة صياغة واقتباسات وترجمات وسيطة. إن القول بأن شيئا ما غير قابل للترجمة حسن جدا، ولكن حالما يبدأ المرء بتوضيح لماذا هو هكذا، يكون قد بدأ بنقله إلى منطقة الترجمة. إن قبولا بحتمية الترجمة كان سيسمح بوصف أدق لما يمكن أن يطلق عليه الأشياء غير القابلة للترجمة؛ لأن هذه ليست ببساطة شروطا جوهرية للغة معينة؛ وهي تنال اسمها نتيجة محاولات ترجمة متعددة، لكنها ليست ناجحة تماما، وهي محاولات تخلف تذكيرا بأنها هي نفسها متاحة للوصف (كاسان). ولا يوجد شيء قدسي حولها، إذا كنا بذلك التعبير نعني الكمال والمناعة لأساليب الاستبدال.

ربما يجب ألا نفهم قصة غير القابل للترجمة باعتبارها تشير إلى ما لا يمكن ترجمته، بل بأنها تحجب الفارق بين ما لم تتم ترجمته (بَعْدُ أو بنجاح)، وما لا تجري ترجمته، وهو فارق مفتوح على الأقل للدراسة التجريبية. حين تظهر كلمات أجنبية في نص ما، فهي تجعله خليطا: مزيجا، ومتعددا. والعمل الذي يؤديه كاتب الخليط ليس عمل ترجمة، لكنه عمل استنساخ، أو اقتباس، أو واجب، شيء يختلف قليلا عن اختراع كلمة جديدة.

> "Paris rawly waking [...] In Rodot›s Yvonne and Madeleine newmake their tumbled beauties, shattering with gold teeth chaussons of pastry, their mouths yellowed with the pus of flan Breton"
>
> «استيقاظ باريس ببرود [...] في الجمال الزائل لرودو إيفون ومادلين نيوميك، يقطعن بأسنان ذهبية شباشب المعجنات، وتَصْفَرُّ أفواههن بعصارة فطيرة بريتون».
>
> (جويس 42)

إن تعبيري «شباشب» chausson و«فطيرة بريتون» flan breton لا يقبلان الفصل، كما يبدو، من التجارب الباريسية التي يتذكرها ستيفن ديدالوس(*)، وهما

(*) الشخصية الرئيسية في رواية جيمس جويس «صورة الفنان في شبابه» (1914، 1915). [المحررة].

يظهران هنا بالفرنسية على شكل كناية عن فرنسا. والاستشهاد بهما هنا، بالضبط، ليس ترجمة، لكنه التفاف على الترجمة. وليس الأمر أنه لا يمكن أبدا إيجاد مرادف للتعبيرين (يعرض القاموس كلمتي popover (*)، وcustard (**)، لكن ستيفن لا يحبذ ذلك.

إن عدم الترجمة، أقصى درجات «إضفاء الطابع الأجنبي»، يسبب الأذى للغة الهدف أكثر حتى من الترجمة غير المنظمة (التقريبية). وفي بعض التقاليد الأدبية، فإن أكبر التأثيرات يدخلها عمل غير محلي يحتفظ بلغته الأصلية، كما يشهد القرآن بالعربية الفصحى في الثقافات الفارسية والتركية والأوردو والماليزية. وتصعب مناقشة الأدب الأوروبي في العصور الوسطى من دون نماذجه اللاتينية (كورتيوس). والازدواجية اللغوية diglossia، كما تدعى هذه الحالة، تفترض معرفة لغتين على الأقل قد لا تسمح علاقتهما، كما يحققها العمل الاجتماعي والسياق، لهما بأن توجدا في اللفظة نفسها. والازدواجية اللغوية تضع بعض مجالات اللغة خارج - عادة فوق - الخطاب العادي. وإذا كانت الازدواجية اللغوية متطابقة، فإن نظيرها، الخليط، يرسخ كرنفالا، مازجا القدسي والدنيوي (باختين). وأحيانا، كما لدى رابليه، تسعى الازدواجية اللغوية المختلطة لجعل اللغة الأدنى منزلة (الفرنسية) تعليقا ساخرا على اللغة الأعلى منزلة (اللاتينية):

> Et [Pantagruel] trouva la librairie de sainct Victor fort magnifique, mesmement d›aulcuns livres qu›il y trouva, comme Bigua salutis, Bragueta iuris, Pantoufla decretorum, Malogranatum viciorum, Le Peloton de theologie [...] Le moustardier de penitence, Les Houseaulx, alias les bottes de patience, Formicarium artium.
>
> (Rabelais, Œuvres 193-196)

(*) البَفَر: فطيرة تُعدّ من بيض وحليب ودقيق. [المترجم].

(**) القَسْتَر: مزيج محلى من الحليب والبيض يُخبز أو يُغلى أو يُثلج. [المترجم].

> في مقر إقامته هناك وجد [بانتاغرويل] مكتبة حصن سانت فيكتور فخمة ورائعة جدا، خصوصا في بعض الكتب التي كانت هناك، والتي يتبعها مخزن المعلومات والدليل. أولا، الخلاص من أجل الله. حمالة القانون. خف المرسوم البابوي. رمانة الخطيئة. أسفل زاوية شراع اللاهوت [...] إناء خردل التوبة. الغاماش، الاسم المستعار لحذاء الصبر. فنون مزرعة النمل.
>
> (رابليه، غارغانتوا 200 و201)

هنا العامي واللاتيني، المبتذل والثقافي، مسحوقة معا بشكل مرح. ومع ذلك فإن التأثير الشعري لتركيبها يعتمد على بقاء السجلين متميزين، في ذهن القارئ، إن لم يكن على الصفحة.

إن كتابة الخليط تعجل عملية المزج خلال العمل في جميع اللغات مع مرور الوقت. وقد غرقت الفرنسية واللاتينية اللتان استعملتهما البيوت النبيلة، والمحاكم العدلية، والكنائس، والجامعات في إنجلترا العصور الوسطى في مفردات اللغة المشتركة؛ وتبنت الصينية كلمات من الجوار، والفاتحين، والمبشرين البوذيين؛ وتُعدُّ اليابانية المعاصرة منفتحة بشكل استثنائي أمام كلمات من مكان آخر. لقد تحولت الازدواجية اللغوية التي بقيت مع مرور الوقت إلى خليط، إلى لهجة مركبة من لغات عدة (برنابي، شاموازو وكونفيو). وفي الحقيقة، نحن نكتب هذه الصفحات بنوع من الخليط - بلغة إنجليزية أغنتها الاقتباسات، والأصداء، والاستعارات، وسوء الفهم الوارد من الخارج. والتفكير طويلا حول الخليط واللهجات المركبة من لغات عدة يدفع المرء إلى الشك في وجود تلك اللغات، تلك الأقطاب التي يفترض أن تحدث الترجمة بينها. ربما توجد بين أي لغتين منطقة اقتباس متبادل، منطقة حيث تكون الترجمة غير لازمة أو خاطئة دائما. ربما وجدت العربية والصينية «النقية»، وما شابههما في مكان ما، ولكن في مناطق سيئة بشكل ملحوظ في عملية التبادل الإشاري. «علينا، إذا كان لوجهة نظر الخليط هذه أي أساس، أن نكون راغبين في نبذ خرائطنا الذهنية للغات التي تحتل، من دون تفريق، منطقة محدودة. إن اللغات، بالأحرى، مغطاة

ومغلقة دائما في صراعات من أجل الهيمنة والتفتت، وتصل من حين لآخر إلى التآلف الموسيقي والسياسي.

يجب ألا يكون وجود الترجمات أبدا مبررا للمحافظة على أحادية اللغة. إن أحادية اللغة تشكل فراغا على خريطة الأدب المقارن. ومن خلال الانتباه إلى تعددية اللغات، ومزج الرموز، واللهجات المركبة من لغات عدة، يستطيع المقارِنون أن يجعلوا الترجمة شيئا ما غير مجرد رابط بين منطقتين فارغتين.

7

التاريخ الأدبي المقارن

في الأصول الفرنسية للأدب المقارن بوصفه فرعا معرفيا خلال القرن التاسع عشر، أيد بعض ممارسيه دعوته «التاريخ المقارن لـلآداب». وناقش جان جاك أمبير، على سبيل المثال، ضن خطابه في مدرسة مرسيليا الثانوية (12 مارس 1830)، بأن «العلم الأدبي» (la science littéraire) يتألف من فرعين، هما «الفلسفة الأدبية» (philosophie de la littérature) - التي ندعوها اليوم «النظرية الأدبية» - و«تاريخ الأدب» (histoire de la littérature) «عن التاريخ» (7). أما بالنسبة إلى منهجية الثاني، فإن أمبير يميز طريقتين – المقارنة والارتباط. والمقارنة هي «طريقة لإبراز السمات الأساسية للأعمال الأدبية بمساعدة متوازيات وتباينات». والارتـبـاط، بـدوره، هو «ترابط أوثـق» (un rapport plus intime) حيث الأعمال الأدبية

«كيف سيكون شكل تاريخ مقارن للآداب في بابوا غينيا الجديدة، حيث يُتَحدَّث بأكثر من 800 لغة»

«يتصل أحدها بالآخر بسبب حقيقة إنتاجها: تنتج الأعمال أعمالا أخرى على مر القرون («عن التاريخ» 30، 31). وحالما تُطبق هذه الطرق، يتوقف التاريخ الأدبي عن كونه في آن واحد «قائمة منشورات ومجموعة حكايات» (14) وتصنيفا للكتّاب والأعمال وفقا لموقعها الزماني (33)، ليتحول إلى تاريخ مقارن (histoire comparative; 8).

بشكل عام، يستطيع المرء القول إن وصف أمبير للتاريخ الأدبي يغطي ما ندعوه اليوم «الأدب المقارن»، بينما «التاريخ الأدبي المقارن» هو مجال متميز ضمن الأول. ما التاريخ الأدبي المقارن إذن؟ في كتاب «الأدب المقارن» La littérature comparée (1931)، صرح بول فان تيغيم بأن السمة المميزة للتاريخ الأدبي المقارن – الذي يدعوه «التاريخ الأدبي العالمي» (I'histoire littéraire internationale) – يكمن في محتواه وتنظيمه. بالنسبة إلى المحتوى، يتحدى التاريخ الأدبي العالمي المعايير القومية لأن الكتّاب الذين نحسبهم «ثانويين» في تقاليدهم القومية قد يؤدون دورا أساسيا ضمن المشهد العالمي[1]. أما بالنسبة إلى التنظيم، فإن التاريخ الأدبي العالمي يجب أن يتبنى «نظاما عقلانيا» (un ordre rationnel)، يمكن أن ينشأ إما من فترات طويلة (grandes périodes) أو مجالات أدبية تسهم بتعاقب الوقت في تطوير موضوع، أسلوب، نوع أدبي، حركة، وغيرها (205-207). لكن بالنسبة إلى فان تيغيم (200)، فإن التاريخ الأدبي العالمي هو مجال يقع ضمن «الأدب العام» (literature general)، وليس ضمن الأدب المقارن[2].

من فترة قريبة، ناقش كلاوديو غيين بأن «دراسة المعرفة التاريخية» historiology هي مجال بحث مناسب للأدب المقارن، لأن المكونات الأساسية لدراسة الكتابة التاريخية الأدبية، الكيانات الكبيرة - الحقب، التيارات، المدارس، الحركات - التي تقدم التراكيب، وتجعلها مفهومة، وتنظم تطورها الزمني، نادرا ما تقتصر على أمم منفردة (تحدي الأدب المقارن، 288). ومع أن غيين لا يقدم تعريفا موجزا للتاريخ الأدبي المقارن، فإن المقطع الآتي – الذي يشهد على تذوق موجه بأنظمة على نحو نموذجي – يطرح تفسيرا. يهدف التاريخ الأدبي المقارن إلى اتباع «المسار الزمني للأدب [... بوصفه] عملية معقدة وانتقائية للنمو. تتطور الأنظمة الأدبية بطريقة خاصة جدا، تتميز باستمرار بعض المكونات، واختفاء أخرى،

وانبعاث إمكانات منسية، وتدفق سريع للإبداعات، وتأثير بطيء للأخرى» (294). وبشكل ملهَم على نحو واضح من غيين، تقدم فرانكا سينوبولي(*) (1) هذا التعريف الواضح. «عن طريق التاريخ الأدبي المقارن يفهم المرء بشكل عام تاريخا أدبيا له هدف خاص للدراسة هو شبكة التفاعلات بين آداب عدة».

مع أخذ التعريفين كليهما نقطة انطلاق، لنستكشف التاريخ الأدبي المقارن بالاتجاه إلى مجالين. أولا، وبطريقة عامة تقريبا، سنقترب من التاريخ المقارن. ومما يثير الانتباه أن الروابط بين التاريخ المقارن والتاريخ الأدبي المقارن – على الرغم من اشتراكهما في المنهج الوحيد نفسه – لم ترسخ، والنتيجة أنه يوجد القليل من الإدراك حول ما يمكن أن يتعلم أحدهما من الآخر. قد يكمن سبب هذا في حقيقة أن المفاهيم الشاملة للتاريخ المقارن – مثل مفاهيم كارل ماركس وماكس وفيبر وأوزوالد سبنغلر وآرنولد توينبي وأمثالهم – لن تؤخذ بجدية كما كانت سابقا. ومع ذلك فإن أشكالا أكثر اختلافا من التاريخ المقارن أصبحت منتشرة في السنوات الأخيرة. ثانيا، وبطريقة أكثر تفصيلا، سنتفحص نتائج مختبر نشيط للتاريخ الأدبي المقارن، وهو لجنة تنسيق رابطة الأدب المقارن الدولية ICLA/AILC للتاريخ الأدبي المقارن في اللغات الأوروبية، وستلي ذلك بعض الملاحظات النهائية.

ماذا يمكن أن نتعلم من التاريخ المقارن؟

تتضمن كتب حديثة عدة عبارة «التاريخ المقارن» في عناوينها، مثل كتاب بن عامي شارفشتاين في العام 1998 «تاريخ مقارن للفلسفة العالمية: من الأوبانيشاد(**) إلى كانت»؛ وكتاب ليرد و. برغارد في العام 2007 «التاريخ المقارن للعبودية في البرازيل وكوبا والولايات المتحدة»؛ وكتاب ويم كلوستر في العام 2009 «الثورات في العالم الأطلسي. تاريخ مقارن»، وهذا بعضها فحسب. وبشكل مثير للانتباه، لا يقدم أي من هذه الكتب تفسيرا لما يعنيه «التاريخ المقارن»، وكأن العبارة بديهية. مع ذلك، توضح العناوين أن تاريخا مقارنا يغطي منطقة أكبر من الأمة (أي أكثر من

(*) أستاذة مساعدة في النقد الأدبي والأدب المقارن في جامعة لا سابينزا (روما). [المحررة].

(**) نصوص هندوسية كتبت بالسنسكريتية وأثّرت في العديد من الفلسفات الهندية. [المحررة].

دولة واحدة، الأطلسي، العالم) من جهة، ومن جهة أخرى، قد يقتصر على فرع معرفي أو موضوع واحد (الفلسفة، العبودية، الثورة)، مجازفا بإثارة إحساس بالغموض (في غير محله بالتأكيد). من بين الكتب المذكورة، يقدم شارفشتاين تحليلا تاريخيا مقارنا ضمن فرع معرفي – الفلسفة – بينما يقدم برغارد وكلوستر تحليلا تاريخيا مقارنا لكتابة تاريخ شيء ما (الثورات، العبودية). وفي الحالة الثانية، ما نقرأه هو تاريخ مقارن على شكل تنوع محدد من التاريخ (العام). هل سيُعدُّ الأدب فرعا معرفيا، أو هدفا في شكله من «التاريخ المقارن»؟ سنستمد أولا دروسا للتاريخ الأدبي المقارن من الشكل المتعلق بالهدف.

«لا يمكن أن يكون التاريخ علما»، كما قال عالم الاجتماع الفرنسي إميل دوركهايم في العام 1898، «ما لم يقدم تفسيرات، ولا يمكنه تقديم تفسيرات ما لم يقم بمقارنات» (ii). وقد ألقى مؤيد لآراء دوركهايم، وهو العالم الكلاسيكي غوستاف غلوتس، خطابا بعنوان «تأملات حول هدف التاريخ ومنهجه» Réflexions sur le but et la méthode de 1'histoire بمناسبة توليه كرسي التاريخ اليوناني في جامعة السوربون في العام 1907. ناقش غلوتس في هذا الخطاب أن التاريخ قد يواجه تقدما استثنائيا مشابها للتقدم في العلوم الأخرى فقط إذا جرى تطبيق منهج المقارنة، بشرط استعماله بحذر. كان خطابه مؤثرا جدا في مؤرخين مثل هنري بيرين ومارك بلوك، والثاني مؤسس مشارك لمدرسة الحوليات Annales School.

على الرغم من إمكانية تتبع تسلسل أطول للتاريخ المقارن (انظر هانيك 301-321)، من أجل أهداف هذا القسم، سنكتفي ببلوك(*) ومقالته المؤثرة في العام 1928 «إسهام نحو تاريخ مقارن للمجتمعات الأوروبية» Pour une histoire comparée des sociétés européennes نقطة بداية. ميّز بلوك – الذي تأثر بأعمال في علم اللغة المقارن – طريقتين يستطيع المؤرخون استعمال المقارنة بهما. ولكن قبل بحثهما، يستحق الأمر قراءة تعريف بلوك للمقارنة، لأنه، كما يجب أن يكون واضحا الآن، من غير المعتاد الحصول على تعريف دقيق وواضح.

(*) مؤرخ فرنسي (1886 – 1944) اشترك كجندي في الحربين العالميتين وتزعم المقاومة، عُرف بأعماله المبتكرة في مجال التاريخ الاجتماعي والاقتصادي، وركز في أعماله على المسؤولية المدنية للباحث التاريخي. [المترجم].

ماذا يعني أن تقارن في التاريخ العام؟

أن تختار من حالة أو حالات اجتماعية عدة ظاهرتين أو أكثر تبدوان للوهلة الأولى أنهما تعرضان بعض التشابهات بينهما؛ ثم تتابع مسار تطورهما، وتلاحظ التشابهات والاختلافات، وتوضحها بقدر الإمكان. وهكذا فإن شرطين ضروريان لجعل مقارنة ممكنة، من الناحية التاريخية: يجب وجود تشابه معين بين الحقائق الملاحظة - نقطة واضحة - واختلاف معين بين الحالات التي ظهرت فيها.

(بلوك 45)

أما بالنسبة إلى استعمالات المقارنة، فمن ناحية، بإمكان المرء مقارنة المجتمعات التي يبتعد أحدها عن الآخر في الزمان و/أو المكان، كما كان يجري غالبا في القرن التاسع عشر (على سبيل المثال، في ضم جيوسيب فيراري الزمني للمجتمعين الصيني والأوروبي، أو إعادة بناء باخوفن للنظام الأمومي البدائي). هذا الاستعمال للمقارنة، الذي يَعدُّه بلوك ميزة لعلم اللغة (العام)، يقود المثقف إلى اكتشاف «الوحدة الأساسية للعقل البشري» (47). من ناحية أخرى، كما أيده بلوك نفسه متبعا تنبيه غلوتس، يمكن للمرء مقارنة المجتمعات المعاصرة المتجاورة جغرافيا والتي يؤثر بعضها على نحو ثابت في بعضها الآخر. وهذا النوع من المقارنة يتميز به علم اللغة التاريخي، مع أنه أكثر محدودية، ويؤدي إلى نتائج افتراضية أقل ودقيقة أكثر (47).

يزودنا بلوك ببعض الأمثلة حول كيف يمكن تطبيق المقارنة – بالمعنى المحدود الذي يماثل غلوتس. لنرَ أحد هذه الأمثلة. فيما يتعلق بالمجالس الفرنسية الإقليمية والعامة في القرنين الرابع عشر والخامس عشر (états généraux/provinciaux)، يرى بلوك أن دراسات عدة استهدفت تمييز المؤسسة عما تطورت منه. وتمت متابعة هذا الهدف عن طريق التحقيقات المحلية حول أصول هذه المجالس في أرتوا، بريتاني، أو حتى فرنسا كلها. وبوصفها ظاهرة عامة مع منظور أوروبي (Stände الألماني، Parliamenti الإيطالي، Cortes الإسباني)، يستنتج بلوك أنه يمكن تتبع أصولها بوساطة تطبيق المنهج المقارن فقط. ويناقش بلوك، «يمكن إنتاج ظاهرة عامة بأسباب عامة فقط على حد سواء». لذا فإن المقارنة وحدها «ستكون قادرة على اختيار الأسباب التي تمارس تأثيرا عاما – الحقيقية فقط من جل تشابك الأسباب المدركة» (56).

كان البحث المقارن الذي نفذه بلوك – خصوصا كتابه في العام 1924 «اللمسات المَلَكِيّة» Les Rois thaumaturges، وهو دراسة مقارنة لأفكار حول السلطات الخارقة للملوك في إنجلترا وفرنسا في العصور الوسطى – مؤثرا جدا وأدى إلى اهتمام متجدد بالتاريخ المقارن بعد الخمسينيات. على أي حال، إن مكانته بوصفه فرعا معرفيا ثانويا للتاريخ لاتزال موضع نقاش، لأن بعض الباحثين يناقشون بأنه لا توجد طريقة وحيدة للمقارنة. وفي كثير من الحالات يُعدُّ نوعا أدبيا بدلا من طريقة لكتابة التاريخ، والتي، في أحسن الأحوال، تستعمل تشابهات، بحيث لا يتطلب الأمر مناقشة منهجية سابقة. بالإضافة إلى ذلك، يبدو أن الطلب المتزايد باستمرار على التخصص الأكاديمي على خلاف مع الرؤية الأوسع التي تقدمها الفروع المعرفية المقارنة، بما في ذلك التاريخ المقارن. ولكن بغية التوضيح، دعونا نحتفظ بهذا التعريف للتاريخ المقارن.

تعريف التاريخ المقارن

1 – توجه نحو دراسة الماضي، يستند إلى استعمال تناظرات بين مجتمعين أو فترتين أو أكثر.

2 – فرع معرفي ثانوي لعلم التاريخ تميز بالمقارنة المنهجية للأفكار أو المؤسسات المُعَرّفة بعناية في المجتمعات المختلفة.

3 – طريقة محددة للتفسير التاريخي تكون فيها تطورات حالة اجتماعية واحدة موضحة بمقارنتها مع تطورات حالات اجتماعية أخرى.

(ريتر 55)

كما ورد في مقدمة هذا الفصل، لم تستكشف الروابط بين التاريخ المقارن والتاريخ الأدبي المقارن، على الرغم من حقيقة أن الأول تجاوز الأهداف النموذجية للتاريخ العام - كالاقتصاد، البنى الاجتماعية، التجارة - ووصل إلى ما يدعى «التاريخ الفكري»، الذي يَعدُّ كتاب «اللمسات الملكية» Les Rois thaumaturges ثانية مثالا مناسبا له. ومع ذلك، يمكن لكل من الفرعين المعرفيين الثانويين أن يتعلم الواحد منهما من الآخر.

بعض دروس التاريخ المقارن

1 – يمكن تطبيق المقارنة بوصفها منهجا على عدة أنواع من الأهداف، من المجالس الإقليمية والعامة états généraux/provinciaux واستعمال العملات المعدنية الذهبية إلى أنظمة حيازة الأراضي والملوك ذوي السلطات الخارقة.

1 - 1 - نموذجيا، تتجاوز هذه الأهداف حدود أي نظام اجتماعي منفرد.

1 - 2 - المقارنة ليست مماثلة لتجاور أهداف الدراسة.

1 - 3 - يمكن لتاريخ ما أن يكون مقارنا حتى إذا تعامل مع هدف وحيد، بشرط أن تستعمل المقارنة في صياغة المشكلات ويجري اختبار التفسيرات مقارنيا.

1 - 3 - 1 - عند تطبيقها على هدفين مختلفين على الأقل، لا توجد قواعد بديهية لتحديد كيف يجب أن تكون هذه الأهداف مختلفة/ متماثلة.

2 - بالتباين مع التاريخ المقارن في القرن التاسع عشر («المقارنة بالأسلوب الكبير»)، يميز التاريخ المقارن المعاصر في أعقاب بلوك مقارنات المجتمعات المتزامنة المتواصلة على المجتمعات البعيدة - بشكل مكاني و/أو زماني - بعضها عن بعض.

2 - 1 - من المقرر ضمنيا أن التجاور الزماني والمكاني يؤكد التشابه.

3 - مع اهتمامه أوليا بتأكيد التشابهات، وجه التاريخ المقارن بتقدم تدريجي نحو ما يجعل التميز هدفا للدراسة.

4 - إن المقارنة المنهجية شيء؛ والمقارنة النظرية شيء آخر. والمقارنة النظرية تتحدى الانحياز الاستعلائي العرقي.

5 - مع أن النهج المقارن يمكن تطبيقه على غايات متميزة وفي سياقات مختلفة، فإن منطقا وحيدا يؤكد هذه الاستعمالات المختلفة - منطق اختبار الفرضية.

6 - يمكن تطبيق المقارنة فقط حالما يتم اجتياز مرحلة سابقة، أي مرحلة الجمع بشكل دقيق للأدلة حول الحقائق المحلية البسيطة. ولا يستطيع التاريخ المقارن التقدم من دون هذه الدراسات السابقة مع تركيز محلي. من جهة أخرى، لا يستطيع الدليل وحده فرض نتائج عامة.

التجريب مع التاريخ الأدبي المقارن

في العام 1964، خلال مؤتمر رابطة الأدب المقارن الدولية (AILC/ICLA) الرابع، اقترح جاك فوازين أن على الرابطة رعاية تاريخ مقارن على صعيد دولي[3]. وتم إحداث لجنة لهذه الغاية – لجنة تنسيق التاريخ المقارن للآداب في اللغات الأوروبية – وجرى انتخاب فوازين رئيسا أولا لها. وبعد تسع سنوات، تم نشر التاريخ الأدبي المقارن الأول برعاية AILC/ICLA، وهو كتاب أولريك فايشتاين «التعبيرية بوصفها ظاهرة أدبية دولية» Expressionism as an International Literary Phenomenon. بعد خمسة عقود من إحداثها، تضم السلسلة حتى اليوم ستة وعشرين مجلدا، تتراوح من عصر النهضة إلى الفترات ما بعد الحديثة. وبسبب عدد مجلداته، ومجاله الجغرافي، ومداه الزمني، لا يضاهى البحث الذي نفذته اللجنة حين يتعلق الأمر بتفحص ما هو التاريخ الأدبي المقارن.

تقدم أوراق العمل التي إما تبين توجيهات البحث العام الذي نفذته اللجنة، أو تعطي معلومات – آنذاك - عن المشاريع المستمرة، رؤى ثمينة في التاريخ الأدبي المقارن بوصفه مجالا للتقصي الواقعي. ولأجل التبسيط، سنركز على خمس من هذه الأوراق.

كان الرئيس الثاني للجنة، هنري هـ. هـ. ريماك، مسؤولا عن «المقدمة العامة» للعديد من المجلدات حول التاريخ المقارن للآداب في اللغات الأوروبية. إن «المقدمات الأساسية» للمشروع هي، وفقا لريماك («المقدمة العامة» 5)، من جهة، «أن كتابة التواريخ الأدبية المقتصرة على أمم أو شعوب أو لغات معينة يجب استكمالها بكتابة التاريخ الأدبي الذي يماثل الظواهر ذات العلاقة أو القابلة للمقارنة من وجهة نظر دولية»، ومن ناحية أخرى، «أنه من غير المحتمل أن يكتب الباحثون الأفراد مثل هذه التواريخ الشاملة». وبعد ثلاث سنوات، على المسار نفسه إلى حد كبير، أسهم الرئيس الثالث للجنة، جان فايسغربر، في كتاب جماعي حول النظرية الأدبية مع فصل وصف فيه مبادئ التاريخ الأدبي المقارن بالاعتماد على مجلدات اللجنة المنشورة سابقا والمخصصة لأربعة مجالات: التعبيرية، والرمزية، وأنواع الشعر بين عامي 1760 و1820، والرواد (وهو موضوع كان فايسغربر المحرر الرئيس له). أولا، يسوغ فايسغربر حصر المشروع باللغات الأوروبية على أساس

مجال تخصص الفريق، مع أنه يرفض أي اتهام بالتوجه الأوروبي، لأن المسح يتضمن «أعمالا كتبها بهذه اللغات أفريقيون وآسيويون» (353). ثانيا، يصف السمات الأساسية للمشروع: إن التواريخ الأدبية المقارنة تكمل التواريخ الأدبية القومية بدلا من أن تحل محلها، وقد نفذتها فرق من الباحثين الدوليين المدربين على الفروع المعرفية البينية والانتقائيين في استعمالهم الأدوات الأدبية. وأخيرا، يؤكد فايسغربر أن الفترات تشكل محور المشروع الرئيس، مع أن بعض المناطق تصبح بارزة بالنسبة إلى بعض التواريخ الأدبية المقارنة، مثل أفريقيا جنوب الصحراء الكبرى وأمريكا اللاتينية وجزر الكاريبي. وبعد عشرين سنة أقرت مرغريت هيغونيت، الرئيس السابع للجنة، توجيهات ريماك، التي أضافت إليها، في نسخة جديدة من «المقدمة العامة» للسلسلة، التغيير الذي باشر في العام 1986 «توجها بنيويا ثانيا للسلسلة» يستكشف «أهمية المقررات الإقليمية، المؤدية إلى سلسلة فرعية حول أفريقيا، وشرق وسط أوروبا، وجزر الكاريبي، وآيبيريا، إسكندنافيا» (x).

للوثيقتين الأخريين، اللتين كتبتا في الوقت نفسه وصفا لحالة تطور تاريخ أدبي مقارن، دور فعال في تحديد مراجع جديدة للمقارنة في مشاريع اللجنة - المقارنة بالنسبة إلى التحرك بين الماضي والحاضر، والمقارنة المطبقة على المناطق الجغرافية، مع أن أكثر التواريخ لاتزال موجهة زمنيا[4]. وضع الورقة الأولى ماريو ج. فالديز، والثانية مارسيل كورنيس بوب وجون نويباور.

شارك ماريو ج. فالديز وجلال قدير في تأليف كتاب «الثقافات الأدبية لأمريكا اللاتينية: تاريخ مقارن». لم تشرف اللجنة على هذا التاريخ، لكننا نذكره هنا لأن فالديز كان رئيس اللجنة الرابع. بالإضافة إلى ذلك، إن اختيار منطقة جغرافية كهدف تأريخي في تواريخ اللجنة يدين بالكثير لأعمال مختلفة ألّفها فالديز، يتأمل فيها تطبيقات منهج فرناند بروديل على المجال الأدبي.

إن التاريخ الأدبي المقارن، بالنسبة إلى فالديز، هو «دراسة تعاونية معرفية بينية لإنتاج الآداب وتلقيها في سياقات اجتماعية وثقافية معينة [... وهو] يتفحص الأدب بوصفه عملية تواصل ثقافي ضمن منطقة لغة واحدة أو بين عدد منها من دون محاولة التقليل من شأن التنوع الثقافي» («إعادة التفكير»، 75). إلى جانب التأكيد على التاريخ الأدبي المقارن - «التطور الحديث نسبيا في الدراسات الأدبية» (75) -

بوصفه عملا جماعيا للفروع المعرفية البينية، يشير هذا الاقتباس القصير إلى تغييرين مهمين متعلقين بالمشاريع المستمرة للجنة، أي التركيز على اللغة بدلا من الأدب (القومي)، وفهم الأدب بوصفه نوعا من التواصل الثقافي. وبالنسبة إلى الأخير، يرى فالديز أن الصياغة النصية الاجتماعية للأدب هي إحدى النتائج الرئيسة لتطبيق «نموذج بروديل» على التاريخ الأدبي. يقول فالديز، «في التاريخ الأدبي المقارن تعاد صياغة الأعمال الأدبية على شكل أحداث تاريخية ضمن سياق ثقافي فعال. ويعيد هذا التعهد، للضرورة، تفحص النقاط الخفية التاريخية الأساسية وتعريفها مثل البعد الثقافي والتقدم أو القمع المؤسساتي للأدب وسياسة المشاركة في الحدث الأدبي/التاريخي ويناقش أيضا الافتراض الأساسي للقصة التاريخية: الإطار الزمني القصصي والتأليف القصصي» («من الجغرافية»، 202).

كان المؤرخ الفرنسي فرناند بروديل قائد الجيل الثاني في مدرسة الحوليات Annales School المذكورة آنفا. وبالتباين مع فهم بلوك للمقارنة بوصفها هدفا في ذاته، فإن المقارنة، بالنسبة إلى بروديل، أداة إرشادية حصريا، أداة يمكن أن تنقل التعدد والغنى للتجربة التاريخية (جيميلي 124). كان كتاب «البحر الأبيض المتوسط والعالم المتوسطي في حقبة فيليب الثاني» La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Phitippe II أول كتبه (1949) وأكثرها تأثيرا. ولنفهم لماذا يتحدث فالديز عن «نموذج بروديل» من التاريخ الأدبي المقارن، دعونا نركز على سمتين من كتاب بروديل الأول. أولا، كيف يحدد بروديل هدفه من الدراسة؟ «إن البحر المتوسط ليس حتى بحرا منفردا، إنه مُجَمَّع من البحار»، كما يقول بروديل، ولذلك، «ما من سيرة ذاتية بسيطة تبدأ بتاريخ ميلاد يمكن كتابتها عن هذا البحر؛ وما من سرد بسيط حول كيف حدثت الأشياء سيكون ملائما لتاريخه» (البحر المتوسط 17؛ «مقدمة الطبعة الأولى»). من الواضح أن هذه المقولة، في حالة فالديز، يجب وضعها فيما يتعلق بطريقة فهم أمريكا اللاتينية: «الإشارة إلى أمريكا اللاتينية، بوصفها ضعيفة ومنتشرة كما هي، لا تستطيع في ذاتها أن تشكل الأساس لدراسة شاملة عن الإنتاج الأدبي للمنطقة بوصفها مجموعة عالمية متميزة» («من الجغرافية»، 203). ثانيا، لكل من مجلدات البحر الأبيض المتوسط La Méditerranée الثلاثة مستوى مختلف من البحث: البيئة، حيث التغيير غير

مدرك تقريبا؛ والتاريخ الاجتماعي والاقتصادي والثقافي الطويل المدى، حيث التغيير يمكن أن يكون سريعا؛ والأحداث، زمن الفترة القصيرة courte durée. بشكل مشابه، ينظم فالديز وقدير تاريخهما عن الأدب في أمريكا اللاتينية ضمن ثلاثة مجلدات، تعكس مستويات بروديل الثلاثة – ترتيبات الثقافات الأدبية، النماذج المؤسساتية، والأنماط الثقافية، والخاضعة للتاريخ. بالإضافة إلى ذلك، وبالتباين مع الفهم العادي للمقارنة في الدراسات الأدبية بوصفها طريقة تتعلق بالأهداف في اللغات المختلفة، يعتمد استعمال فالديز «المقارن» في «التاريخ الأدبي المقارن» على علاقات بروديل بالأزمنة. وهذا ما يدعوه فالديز «تحدي تاريخ الإنتاج والتلقي الأدبيين» («إعادة التفكير»، 76)، بمعنى أنه «لا يوجد شك حول ضرورة فهم أهمية الأعمال السابقة أولا وفقا لقيم مؤثراتها ورؤاها الجمالية الخاصة وليس وفقا لقيمنا ورؤانا المختلفة جدا. ولكن من ناحية أخرى، فإن تجاهل معاني إعادة توصيفنا للأحداث سيكون تصرفا غبيا» (80). هذا هو المبدأ الذي عبر عنه بروديل في مقدمة تاريخه الضخم عن العالم الحديث قبل الصناعي بأنه «مقارنة في آن واحد عبر زمن [...] الفترة الطويلة وجدل الماضي/ الحاضر» (التراكيب، 25). إلى جانب بعد المقارنة هذا، فكر بروديل أيضا بجعل تاريخه «مقارنا عبر مجال واسع بقدر الإمكان، لأنني أردت أن تغطي دراستي العالم بأكمله إذا كان يمكن عمل شيء كهذا» (25). وقد ترتبط هذه الأمنية بالتحول المكاني لتواريخ اللجنة المقارنة الأدبية.

يُعدُّ مارسيل كورنيس بوب وجون نويباور، بدورهما، أن تحديهما الأول هو تحديد المنطقة - شرق - وسط أوروبا، التي تمتد أكثر بكثير من أمريكا اللاتينية. «إن ما يمكن أن ندعوه «التوجه المستقبلي» للتعبير قد يكون شيئا ثمينا وليس مسؤولية. وهو يتضمن أن شرق – وسط أوروبا ليس معطى جغرافيا أو سياسيا لكنه بالأحرى اختراع يجب بناء حقيقته من العناصر اللغوية والدينية والعرقية التي تجمعت بشكل مختلف في الماضي ويمكن، في الحقيقة، أن تتجمع بوساطة عناصر أخرى في المستقبل على نحو يختلف عن الطريقة التي نقترحها» (نحو تاريخ، 18-19).

بعد ذلك يسألان عما إذا كان تاريخ أدبي مقارن ما يمثل أي نوع من التقدم فيما يتعلق بالتواريخ الأدبية القومية. وبالنسبة إلى كورنيس بوب ونويباور، يُعدُّ تغييرا نموذجيا، تغييرا نظريا بدلا من تقدم أو خيار «أفضل». ومثل التاريخ القومي، لا يقل

التاريخ المقارن فعالية حين يتعلق الأمر – في هذه الحالة – بتخيل منطقة عالمية، وبالتالي المشاركة في اختراع المنطقة (19). وفي حالة شرق – وسط أوروبا، فإن تاريخه الأدبي المقارن «سيصبح مفهوما حين يعزز، ولو بشكل قليل، التواصل بين الشعوب» في المنطقة (22). في تتمة الورقة التي عبرا فيها عن موقفهما، يتفحص كورنيس بوب ونويباور سمات أدبية معينة، سيناقش بعضها لاحقا.

بعض الإسهامات ذات العلاقة للجنة التواريخ الأدبية المقارنة التابعة لرابطة الأدب المقارن الدولية

كما قيل آنفا، إن أغلب تواريخ اللجنة موجهة زمنيا، بينما المجموعة التي تُعدُّ الآن «سلسلة فرعية إقليمية» قد تعاملت – ولاتزال تتعامل – مع أفريقيا جنوب الصحراء الكبرى، وجزر الكاريبي، وأمريكا اللاتينية (مع وضعها الخاص)، وشرق - وسط أوروبا، وشبه الجزيرة الآيبيرية، وإسكندنافيا.

على الرغم من هيمنته، للتركيز على الزمن التواءات عدة (من الفترات الزمنية الممتدة 1400 – 1600 لعصر النهضة، و1680-1760 للحداثة) والأنواع الأدبية والتقنيات خلال فترة معينة (المسرح الرومانتيكي، السخرية الرومانتيكية، الشعر الرومانتيكي) إلى الحركات والمدارس المرتبطة بعصور معينة (الرمزية، والطليعية، والحداثة، وما بعد الحداثة). وبينما كان هدف المشروع منذ بدايته، حسب «المقدمات العامة» لرؤساء اللجنة، التركيز على «ظواهر مقارنة أو ذات صلة من وجهة نظر دولية» (التأكيد مضاف)، فإن التواريخ المقارنة الأولى تظهر فيهما لما هو «دولي» مثل إضافة المجموعات القومية. وهكذا، على سبيل المثال، بعد فصل عام يكون هدف الدراسة فيه قريبا من الرؤية الدولية (لنقل التعبيرية أو الرمزية)، تتبع عدة فصول تعالج القضية ضمن حدود قومية، مثل التعبيرية في هنغاريا أو بولندا، والرمزية في بلجيكا أو فنلندا. يبين هذا أن الترابط بين التواريخ الأدبية المقارنة في القرن التاسع عشر وأوائل العشرين لايزال قويا، باستثناء حقيقة أن الوحدة الدنيا ليست الآداب القومية مثل السابق، بل الحركات القومية والأساليب، وغيرها. في المقابل، تتمتع تواريخ اللجنة الأولى هذه بسمة متميزة أصبحت أقل شيوعا فيما بعد، وهي الاهتمام المنصب على الظواهر الفنية بالإضافة إلى الأدبية.

تُعدُّ تواريخ اللجنة الموجهة زمنيا إسهامات ثمينة جدا لتطوير التاريخ الأدبي المقارن بذاتها. فهي تسهم في إعادة تقويم مفهوم «الفترة الأدبية» وتتحدى امتداد الفترات الزمنية المحلية إلى المجال الدولي. ومع ذلك فهي لم توجد معجما لها قد يتشكل باتجاهات جديدة للنهج المقارن بعيدا عن الروابط بين آداب عدة. وهذا لا يعني، طبعا، أن التواريخ الموجهة مكانيا تمثل خيارا أفضل. ولنتذكر كيف برر ألبرت س. جيرارد (1: 23) هدفه الأدبي الجغرافي – أفريقيا جنوب الصحراء الكبرى.

> كانت غاية مشروع HALEL [تاريخ الأدب الأفريقي باللغات الأوروبية] أن يتعامل مع كتابة إبداعية باللغات الأوروبية منتجة في جنوب الصحراء. غير أن هذه الكتابات هي بشكل نموذجي ما يدعوه علماء الرياضيات بالمجموعة الضبابية. ومع أنها واضحة جيدا بشكل جغرافي، فإنه لا يوجد دليل موضوعي مثير للاهتمام ولا توافق مؤكد حول أي أعمال أو مؤلفين يشكلون «الأدب الأفريقي».

ثمة فئة جغرافية – أفريقيا جنوب الصحراء الكبرى – مقترحة بوصفها معيارا كافيا لتحديد كتابات أدبية، حتى إذا لم تكن الكتابات الناتجة شيئا سوى «مجموعة ضبابية». لكن الأسئلة الأساسية تظل بلا جواب، مثل: ما أسس الفئة الجغرافية موضع السؤال، خصوصا حين تضطلع عوامل عرقية ودينية بدور في تعريفها؟ إن أفريقيا في هذا السياق متحولة إلى مشهد محتمل من صراع الحضارات: «لم يَبدُ محتملا في المرحلة الحالية دمج أفريقيا البحر المتوسط في حسباننا: لأنه يبدو من الأفضل في الوقت الحاضر اعتبارها جزءا من العالم الإسلامي، هذا مع عدم التغاضي عن الحقيقة التاريخية بأن الإسلام قام ولايزال يقوم بشق طريق عميقة في أفريقيا جنوب الصحراء الكبرى» (جيرارد 1: 22). والحقيقة المجردة بأنه لم يكن ضروريا التعمق أكثر في هذا التصنيف الجغرافي (أفريقيا البحر المتوسط/ أفريقيا جنوب الصحراء الكبرى) مؤشر إلى حد كبير على طرق العمل اللاشعوري ضمن الجغرافيا نفسها. في هذه الحالة، تؤدي طرق العمل هذه إلى مكافئ جغرافي أدبي يعتمد فيه تعريف الأدب الأفريقي مع الناتج الإبداعي لأفريقيا جنوب الصحراء الكبرى على إزالة المُكوّن الجغرافي الثقافي للبحر المتوسط.

على الرغم من هذا، أثبتت التواريخ الموجهة مكانيا أنها أكثر قابلية للانفصال عن التواريخ المقارنة في القرن التاسع عشر، حتى المكانية (مثل عمل جين تشارلز ل. سيموند دي سيسموندي «أدب جنوب أوروبا» La Littérature du midi de l›Europe، وأكثر عرضة للتجريب، ونتيجة ذلك أنتجت معجما غنيا خاصا بها. وسيجري اختبار بعض هذه الإسهامات بشكل مختصر الآن.

الخرائط

يظهر الأدب المقارن بشكل خاص، والدراسات الأدبية عموما، علاقة محدودة مع أي وسيلة مكانية أساسية تستعملها فروع معرفية إنسانية أخرى (التاريخ، الجغرافيا، علم الاجتماع، وصف الأعراق البشرية، علم الأجناس بشرية، علم اللغة) أو العلوم الاجتماعية، مثل فن رسم الخرائط. وتبدو اللا
حتى حين يفكر المرء في عدد مفاهيم الشخص المقارِن الأولية التي تكشف سمة مكانية واضحة: الأدب الأوروبي، أدب الكومنولث، الأدب القومي، الأدب العالمي، أو الآداب الناشئة، من بين الكثير من المفاهيم. ماذا عن التواريخ الأدبية المقارنة الموجهة مكانيا؟

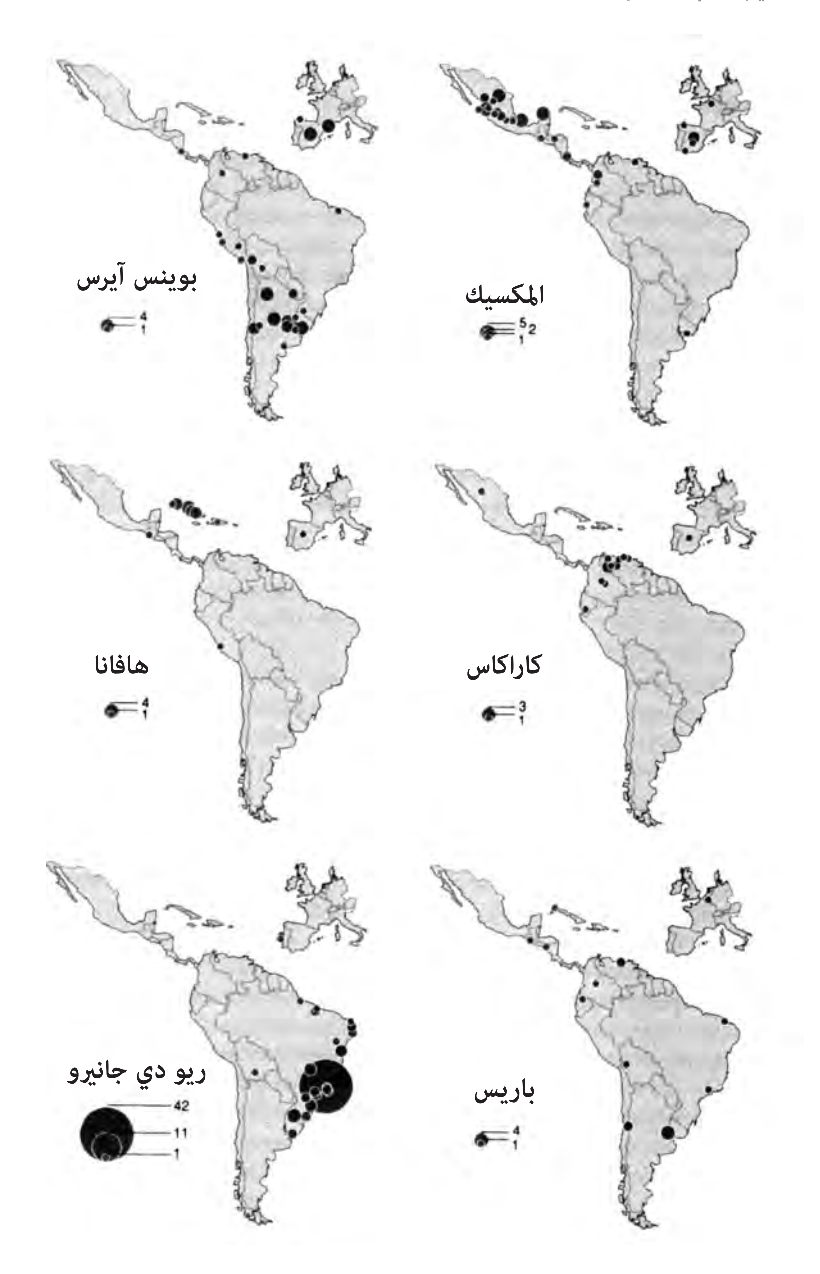
يتضمن كتاب «الثقافات الأدبية لأمريكا اللاتينية: تاريخ مقارن» عددا ضخما من الخرائط، معظمها مصمم على شكل وسائل لتحديد مكان التدخلات العسكرية واللغات وكثافة السكان والمراكز الحضرية وغير ذلك. والاستثناء، بمعنى تقديم خرائط أدبية، هو ملحق هيرفي ثيري، «المواقع الرئيسة للأدب الأمريكي اللاتيني». إن هدف خرائط ثيري هو إثبات مفهوم «المركز الثقافي»، الذي يعرّفه مساهمون آخرون في التاريخ بأنه «أقطاب مغناطيسية لجذب نظام رمزي ثقافي، مارسته حركة مزدوجة الاتجاه – مندفعة من المركز ومنجذبة إلى المركز - في المنطقة الداخلية لمنطقة مفترضة لبلد معين، لكنها تركز حول مدينة محورية» (كوتينو وبيرالتا 310).

من بين خرائط ثيري الخمس، لنركز على الخريطة الرقم 4، التي تبين أماكن ولادة الكتّاب الذين ماتوا في «المراكز الثقافية» ذات العلاقة (175).

تظهر الخريطة مجموعة المراكز الثقافية التي تتطابق مع الشبكة الحضرية الأمريكية اللاتينية، وهي هنا المدن العالية المستوى - بوينس آيرس، وريو دي

جانيرو، والمكسيك، وغيرها. وكما يمكن ملاحظته، إن أماكن الوفاة أقل من أماكن الولادة، وهي نتيجة نموذج هجرة عامة ريفية - حضرية، لكنها أيضا بسبب حقيقة أن الكتّاب بحاجة إلى الانتقال إلى مدن معينة للنجاح في مهنهم الأدبية. كذلك، يبدو أن أكبر عاصمة أدبية في أمريكا اللاتينية هي بوينس آيرس، لأن فيها أكبر المناطق استخداما وأكثرها تنوعا، أما هافانا وريو دي جانيرو فهما مركزان جاذبان خصوصا للكتّاب المولودين في الكاريبي والبرازيل، على التوالي. تأتي باريس بعد بوينس آيرس بوصفها عاصمة أدبية لأمريكا اللاتينية ولذلك (تأكيدا وإعادة صياغة لنتيجة باسكال كازانوفا) تُعدُّ «أوروبا جزءا من مجال أمريكا اللاتينية الثقافي» (ثيري 170). وهذا مثال جيد لحقيقة أن الجغرافيا السياسية والجغرافيا الأدبية ليستا متماثلتين دائما. إن للأدب طرق عمله الخاصة، وفي جغرافيته، قد تكون الأماكن البعيدة في نظام ما هو حقيقي متجاورة في نظام ما هو رمزي.

ربما تكون حالات الصمت، التي هي فراغات في الخرائط، بليغة كالأصوات. وباتاغونيا والأمازون هي فراغات أمريكا اللاتينية بلا منازع فيما يتعلق بالمراكز الثقافية. ولا مفاجأة هنا لأن كثافة سكانهما منخفضة جدا. ومع ذلك، «تخلق مكانتهما في أدب أمريكا اللاتينية وجغرافيتهما الخيالية تناقضا جميلا. ويمكن أن تكون المناطق الفارغة في الخريطة مثيرة للاهتمام أحيانا مثل مناطق النشاط الرئيس» (ثيري 170). وقد يقارن المرء ذلك بالغرب البري ومكانته في الخيال الأمريكي الشمالي.



الشكل (7-1): الخريطة 4 © هيرفي ثيري، 1996.

نقاط اللقاء

تناقش ورقة موقف كورنيس بوب ونويباور المقتبسة آنفا أن المفهوم البنيوي لتاريخهما المقارن هو مفهوم نقطة اللقاء، الذي «يكتسب معانيَ مختلفة في أجزاء مختلفة، مماثلة لمفاهيم مختلفة من الأدب المقارن» (نحو تاريخ، 35). توجد نقاط لقاء زمنية وطبوغرافية ومؤسساتية ومجازية. وبتعبيرات عامة، إن نقطة اللقاء هي محور ضمن شبكة.

إن الجزء 1 من المجلد 1 من «تاريخ الثقافات الأدبية لشرق - وسط أوروبا» منظم حول «نقاط لقاء فترة سياسية»، أي نقاط لقاء زمنية تعود، بدءا من العام 1989، إلى 1789/1776. وقد تكون نقاط اللقاء هذه أحيانا سنوات منفردة، مثل 1989 (سقوط حائط برلين)؛ وتكون أحيانا أخرى مجموعة من السنوات، مثل 1881/1878/1867، التي تميز تسويات سياسية مع تأثير منفرد أو متغير الاتجاه: من جهة، 1867 للتسوية التي أدت إلى الحكم الملكي النمساوي الهنغاري، و1878 للاحتلال النمساوي للبوسنة والهرسك، الأحداث التي كانت حاسمة للناس الموجودين في مدار السلطة النمساوية، ومن جهة أخرى، 1881، التي كانت مهمة لدول البلقان (التحالف النمساوي الروسي الألماني). إن «نقاط اللقاء الزمنية هي نقاط (أو «تقاطع طرق») تجتمع فيها خيوط مختلفة من دون تشكيل قلب أو جوهر وحدة عضوية»، كما يقول كورنيس بوب ونويباور. ويضيفان: «في الحقيقة، إن التواريخ السياسية التي اخترناها تميل إلى أن تكون لحظات انفصال [...]. ونقاط اللقاء إذن هي مجرد لحظات تاريخية (بكثافة معينة) تسبب حكايات عالمية قصيرة وغير مكتملة تختلف عن الرؤى القومية حول الأحداث» («نقاط اللقاء الأدبية»، 34).

أما بالنسبة إلى حالات نقاط اللقاء الزمنية التجريبية، فإن المؤلفين يظهرون ارتيابا نحو الفترات الأدبية التقليدية وسمتها الغائية. وقد تبنّى دوني أولييه إستراتيجية مماثلة في عمله المُقَلَّد غالبا «تاريخ جديد للأدب الفرنسي» (1989)، المبني على 175 مقالة تتعلق بسنوات محددة بين 1778 و1989. غير أن نقاط لقاء كورنيس بوب ونويباور الزمنية تختلف عن نقاط أولييه في سمتين أساسيتين على الأقل. من ناحية، إنها ليست سنوات تتعلق بأدب وطني وحيد، لكنها محاولة

مؤثرة في التقسيم الزمني التاريخي البيني، كما مارسها هانس أولريك غمبرخت في كتابه «في العام 1926». من ناحية أخرى، إن تسلسل مجموعات السنين يتبع نظاما «معكوسا»، يقلد مبدأ بروديل حول المقارنة بوصفها وسيلة لفهم جدل الماضي/ الحاضر من منظور الحاضر: 1989,1956/1968,1948,1945,1918,1867/1878/ 1881,1776 ,1789/1848.

يجري بحث نقاط اللقاء الرمزية في المجلد الرقم 4، من الشعراء المحليين والهوية النسائية إلى الخارجين على القانون، والصدمة، والوساطة. «إننا لا نَعدُّ الرموز ساكنة بل موضوعات تدخل وتنمو وتتراجع وتختفي من العالم الأدبي عبر التشريع والقمع والتحول المعتدل» (كورنيس بوب ونويباور، «المقدمة العامة» 8). إن جوراج جانوسيك هو واحد من نقاط اللقاء الرمزية من نوعية «الخارج على القانون»، وهو قاطع طريق كرباتي(*) مشهور «لم يكن قط أكثر من بطل إقليمي في بولندا، [...] دخل الثقافة التشيكية فحسب بين منتصف القرن التاسع عشر ومنتصف القرن العشرين بوصفه رمزا للصلات التشيكية السلوفاكية، [... و] برز ليصبح بطلا قوميا قويا في الثقافة السلوفاكية» (راسلوف، 442). هذه السيرة العالمية كليا التالية للوفاة هي دليل على عمل التاريخ الإقليمي الفكري والأدبي.

المدن المتمركزة هامشيا

«المدينة المتمركزة هامشيا» mrginocentric city مفهوم آخر يدين للموهبة الإبداعية لدى محرري التاريخ الأدبي المقارن في شرق - وسط أوروبا. وهذه هي «مدن نقاط اللقاء المتعدد الأعراق [...] التي أعادت بتزامن تاريخي ملائم كتابة النموذج الثقافي القومي من الهامش، ناسبة إليه بعدا حواريا داخليا (في حوار مع تقاليد عرقية أخرى) وخارجيا (في حوار مع نماذج جغرافية ثقافية أكبر). إن تهميش هذه المدن الفعلي، [...] بالإضافة إلى تركيبها المتعدد الأعراق هو الذي أتاح لها النظر بشكل متزامن إلى كل من الشرق والغرب، مرسخة علاقة مثمرة بين التقاليد الثقافية» (كورنيس بوب ونويباور، نحو تاريخ 26). وبعض المدن المتمركزة

(*) نسبة إلى سلسلة جبال تمتد بين وسط أوروبا وشرقها، تبدأ في التشيك وتستمر عبر سلوفاكيا وبولندا وهنغاريا وأوكرانيا ورومانيا. [المترجم].

هامشيا المدروسة في المجلد الرقم 2 هي تشيرنفتسي /Czernowitz/Cernauti Chernivtsi/ Czemiowce, وفيلنيوس Vilnius/Wilno/Vilna, وبراغ /Prague Praha/Prag (*).

براتسلافا/ برسبورغ/ بوسزوني/ بوسونيوم

لنفكر في مدينة متمركزة هامشيا - وهي براتسلافا(**) - والتي لم تكن مدرجة في تاريخ كورنيس بوب ونويباور. إن تعريفهما التقني لعبارة «متمركزة هامشيا» موضح جيدا في اقتباس من كتاب كلوديو ماغريس «الدانوب»، الذي يعتمد على تجربة الراوي في مراجعة الكتاب الصادر في العام 1745 في أربع لغات، الأصناف الدوائية البوسزونية Taxa Phannaceutica Posoniensis، تأليف جان جوستاس توركوس.

> إن سكان أوروبا الوسطى يجهلون علم النسيان، وطيّ الأحداث. يذكرني دليل الصيدلية هذا ذو الأربع لغات، مع صفته البوسزوني «Posoniensis»، كيف اعتدنا - أصدقائي وأنا - في المدرسة أن نناقش اسم المدينة، وأي الأسماء أحببنا أكثر: براتسلافا، الاسم السلوفاكي، أو برسبورغ، الاسم الألماني، أو بوسزوني، الاسم الهنغاري المشتق من بوسونيوم، المخفر الأمامي الروماني القديم على الدانوب. أضفى سحر تلك الأسماء الثلاثة روعة خاصة على تاريخ دولي مركب، وكان تفضيل شخص ما لواحد منها أو الآخر، على نحو طفولي، موقفا أساسيا مُتَّخَذَا تجاه روح العالم. بمعنى آخر، كان علينا أن نختار بين الاحتفال الفطري بالثقافات العظيمة والقوية مثل الألمانية، الثقافات التي تصنع التاريخ، أو إعجابنا الرومانتيكي بمآثر الشعوب المتمردة والنبيلة والمغامرة مثل المجريين، أو خلاف ذلك تعاطفنا مع ما هو أكثر كبتا وتخفيا، مع الشعوب الصغيرة مثل السلوفاكيين، الذين يظلون فترة طويلة بنية

(*) فيلنيوس عاصمة ليتوانيا، تشيرنفتسي مدينة في أوكرانيا، براغ عاصمة التشيك. [المترجم].
(**) عاصمة سلوفاكيا. [المترجم].

تحتية صبورة لا يؤبه لها، وتربة خصبة متواضعة تنتظر قرونا لحظة ازدهارها. (ماغريس 220).

وفقا لمفهوم كورنيس بوب ونويبار عن المدينة المتمركزة هامشيا، يبين ماغريس للقارئ كيف يمكن لدليل عن علم الصيدلة، المنشور بأربع لغات (اللاتينية والسلوفاكية والهنغارية والألمانية) في براتسلافا في منتصف القرن الثامن عشر، أن يحدد بدقة قصة «مخفية» (مخفية على الأقل بالنسبة إلى التاريخ الأدبي القومي)، قصة مدينة متعددة الثقافات واللغات، محور يحيط بشبكة ضمنه. وهكذا، بينما يمكن لتاريخ الأدب «السلوفاكي» القومي أن يبرز صلة آدم فرانتيسك كولار بوصفه ناشطا سلوفاكي الولاء، فإن التاريخ الأدبي المقارن الذي يَعدُّ براتسلافا/ برسبورغ/ بوسزوني/ بوسونيوم محورا متمركزا هامشيا قد يذكرنا بأن كتابه حول «الأصل والاستعمال المستمر للسلطة التشريعية» (1764) De originibus et usu perpetuo potestatis legislatoriae قد أحرق علنا في ساحات المدينة. ومع ذلك فإن حافز الإصلاح الضريبي الذي أيده الكتاب لم يكن ليضمن مالا أكثر لماريا تيريزا، ولكن لإيقاف تدفق هجرة عبيد طبقة النبلاء، وهي معركة أقرها جانوسيك الشخص المذكور آنفا والشبيه بروبن هود. وفي المقابل، فإن الموقع الهامشي لبراتسلافا ضمن ملكيات هابسبورغ جعل محاولات جوزيف الثاني لإضفاء الطابع الألماني عليها أقل فعالية.

بعد تفحصنا بيانات لجنة تنسيق رابطة الأدب المقارن الدولية الرسمية حول مهامها، وأوراق الموقف، وبعض الإسهامات الأكثر تجريبية، يمكننا إجراء بعض الاستنتاجات عن حالة التاريخ الأدبي المقارن. ومع أن مجلدات اللجنة لا تغطي مجال التاريخ الأدبي المقارن بكامله، لا يمكن إنكار أنها تمثل أهم إسهام حتى الآن.

1 - وفقا لبيان مهمة لجنة التنسيق، يتعلق عملها المقارن باللغات الأوروبية، إما في أوروبا وإما في مناطق أخرى من العالم.

1 - 1 - يتجاهل تاريخ مقارن مثل التاريخ المخصص لأفريقيا جنوب الصحراء الكبرى أي أعمال أدبية في لغات غير الأوروبية.

2 - بالتباين مع التواريخ المقارنة العامة الفردية، كالتي وضعها بلوك وبروديل، يُعدُّ فريق العمل شرطا لا غنى عنه للتاريخ الأدبي المقارن.

3 - بينما يعتمد التاريخ المقارن العام على بيانات قدمها التاريخ المحلي، يفترض أن التاريخ الأدبي المقارن تكملة للتواريخ الأدبية القومية.

4 - لايزال المحور الزمني مهيمنا بوصفه مقارنة مستعرضة عبر الآداب.

4 - 1 - تصبح الفترات الأدبية هكذا مرادفة للأهداف التي درسها التاريخ المقارن العام.

4 - 2 - بسبب التركيز على الآداب الأوروبية، تحتفظ الفترات الأدبية التقليدية، مثل التنوير والرومانتيكية والحداثة، إذا سمينا بعضها فحسب، بأهميتها.

4 - 2 - 1 - تستكشف بعض التواريخ التعديلات الخاصة في هذه الفترات لبعض الآداب. قد يؤدي هذا (من غير قصد) إلى فكرة أن الأخيرة تتخلى بشكل ما عن «الآداب الأساسية»، التي تمثل القاعدة.

4 - 3 - تتبنى بعض التواريخ تسميات أكثر تجريدية، مثل أعداد السنوات.

5 - ظهر المكان على شكل تركيز جديد للتاريخ الأدبي المقارن، مع أنه لا يتطابق مع المجالات الأدبية القومية كما كان خلال القرن التاسع عشر، حين كانت المقارنة تتم ضمنيا بإضافة الآداب الوطنية واحدة بعد الأخرى.

5 - 1 - أدى التركيز على المكان إلى محاولة وضع خرائط للمناطق الأدبية.

5 - 1 - 1 - تتطابق المناطق الأدبية عادة مع المجموعات الدولية، مثل أفريقيا جنوب الصحراء الكبرى أو جزر الكاريبي أو شرق وسط أوروبا أو شبه الجزيرة الآيبيرية.

* * *

كما ورد في مناسبات عدة، لا تعالج التواريخ الأدبية المقارنة، برعاية لجنة تنسيق رابطة الأدب المقارن الدولية AILC/ICLA، مجال التاريخ الأدبي المقارن بكامله. وفي الحقيقة، لقد أدرج أرتورو كاساس مجموعة المشاريع هذه بوصفها أحد

نماذج التاريخ الأدبي المقارن الأربعة الحالية، مع أن نموذج لجنة التنسيق، كما حاولنا أن نبين هنا، متعدد الجوانب كليا ويتطور باستمرار. أما بالنسبة إلى النماذج الثلاثة الأخرى التي أدرجها كاساس، فهي الأدبي البيني، والشامل، والثانوي.

إن سبب تضميننا النموذج الأدبي البيني هنا هو أنه تمت مناقشته في الفصل الثاني، لأن تطبيقاته التأريخية ليست سوى إمكانية واحدة ضمن نظرية عامة، وهي نظرية العملية الأدبية البينية، التي تستهدف تحدي التقسيم الفرعي المعرفي الذي يتضمنه الأدب المقارن. لذلك بإمكان القارئ إعادة قراءة الفصل الثاني واستكشاف ما تقدمه النظرية الأدبية البينية للتاريخ الأدبي المقارن. أما بالنسبة إلى «نموذج بروديل – فالديز»، فقد ناقشناه كجزء من نموذج لجنة التنسيق. وقد ذكرنا، مع أن مجلد الثقافات الأدبية في أمريكا اللاتينية لم يكن متضمنا أخيرا في سلسلة لجنة التنسيق، أن فالديز كان الرئيس الرابع للجنة وكتب «المقدمة العامة» لبعض المجلدات. بالإضافة إلى ذلك، إن التاريخ الأدبي لأمريكا اللاتينية تأليف فالديز وقدير، والتاريخ الأدبي لشرق وسط أوروبا تأليف كورنيس بوب ونويباور وكليهما يشكلان جزءا من «مشروع التاريخ الأدبي»، الذي كان فالديز المحرر العام له («المقدمة» 13). لذلك هنالك أسباب مع وضد احتساب «نموذج بروديل – فالديز» نموذجا مستقلا.

إن النموذج النظامي ليس أقل تعددا للوجوه من نموذج لجنة التنسيق. وفي الحقيقة، إن نظرية ديونيز دوريشين الأدبية البينية هي تنوع للنموذج الشامل كما ميزه كاساس فيما يتعلق بالبنيوية الوظيفية والفعالة (59). ويدرج كاساس ضمن النموذج النظامي نظرية إيتامار إيفن زوهار المتعددة الأنظمة، ودراسة سيغفريد ج. شميت التجريبية للأدب، ودراسات ستيفن توتوسي دي زيبتنيك الثقافية المقارنة. لدى هذه النظريات كلها الكثير مما تقدمه للتاريخ الأدبي المقارن، مع أنه لا واحدة منها أنتجت تاريخا أدبيا مقارنا في حد ذاته. سيجد القارئ هذه الإسهامات البارزة مذكورة في مكان آخر من هذا الكتاب.

إن نموذج كاساس الرابع - دراسات التابع - حالة مختلفة كليا. ومع أن هذا التعبير سمى في البداية مجموعة من المؤرخين - الهنود بشكل أساسي - المهتمين «بالسمة العامة للتبعية في المجتمع الآسيوي الجنوبي سواء جرى التعبير عن هذا وفق الطبقة والطائفة والعمر والجنس والوظيفة أو بأي طريقة أخرى» (غوها،

«المقدمة» 7)، فإن دراسات التابع اليوم مسعى جامعي عالمي يتجاوز جدول أعمال بحثه الحدود الإقليمية والمعرفية (انظر تشاتورفيدي). يكمن الفارق المذكور آنفا في حقيقة أن دراسات التابع استهدفت مراجعة علم التاريخ النخبوي للمستعمرين أو المستعمرين الجدد في الهند وجنوب آسيا. وثمة مثال جيد يتعلق بنقد الأسباب الأساسية لفلسفة التاريخ الغربية، وهو كتاب راناجيت غوها المنشور في العام 2002 «التاريخ عند حد التاريخ العالمي»، الذي يخاطب فيه «العملاق» هيغل ومشروعه التاريخي العالمي الذي يسوغ فيه تقدم أوروبا «بشكل عقلاني». أما بالنسبة إلى «تاريخ التابع»، فإن كتاب غوها الذي صدر في العام 1983 «السمات الأولية لتمرد الفلاح في الهند المستعمرة» وعمل ديبيش تشاكرابارتي «أقلمة أوروبا» نموذجيان أيضا. وعلى الرغم من حقيقة أن مُنَظّري دراسات التابع قد اتجهوا إلى اللغة والأدب المُنتَجَين خلال العصر الاستعماري، فإن التاريخ الأدبي للتابع لم يكن قد كُتب بعد. وقد ناقشنا هذا، بالإضافة إلى حالة دراسات التابع الأمريكية اللاتينية، في الفصل الثالث.

لا يزال أمام التاريخ الأدبي المقارن الكثير من التحديات التي سيواجهها بعد. وأحدها المهم جدا هو التخلي عن السيادة المطلقة المفترضة للآداب في اللغات الأوروبية، مع أن تأييد السيادة المطلقة للآداب في اللغات غير الأوروبية لن يكون، بالطبع، حلا جيدا. إن الأماكن (ما بعد) الاستعمارية هي مواقع واضحة للتحليل من المقارِنين واسعي الاطلاع والمثقفين، لكن هذه ليست المنطقة الوحيدة التي يمكن فيها لوجهات النظر المقارنة أن تقدم بعدا جديدا للتحليل. لنتأمل حالة تدفقات الهجرة (العمالية) العالمية وكيف تتحدى أي محاولة للتعامل مع اللغات كأنها مماثلة للأمم والشعوب. يُقدّر عدد السكان العرب في أوروبا حاليا بنحو خمسة ملايين، ونتيجة ذلك تُعدُّ العربية الآن إحدى لغات الأقليات الكثيرة التي تشكل، إلى جانب اللغات القياسية المحلية، «السوق اللغوية» الأوروبية الحديثة (بومانز ودي رويتر 259). ويتحدث الغاليسية نحو 3.2 مليون، والويلزية نحو 720 ألفا، والباسك العدد نفسه تقريبا - وهذا ما يجعلها لغات «ثانوية» في أوروبا بالمقارنة مع العربية. لذلك قد يتحدث المرء عن أدب «يوروعربي» لو لم يكن الأمر يتعلق بالمعنى الإضافي المتطرف والمتميز برهاب الأجانب لصياغة كلمة «يورابيا». ويتساءل

المرء، بشكل مماثل، كيف سيكون شكل تاريخ مقارن للآداب في بابوا غينيا الجديدة، حيث يُتَحدَّث بأكثر من 800 لغة.

ثمة تقييد مهم آخر يحتاج التاريخ الأدبي المقارن للتغلب عليه، وهو اختيار المناطق العالمية. تتلاءم المدن والمناطق الوطنية الداخلية مع الدراسة العالمية، لأن كلا من الأهداف الصغيرة والكبيرة خاضعة لتشكيل النظريات عند اختبار العمليات في مجال وطني ودولي وتحليل مستويات مختلفة من التغيير الجاري في المنطقة المحلية. هنالك عمل كثير يجب القيام به أيضا مع نماذج تاريخية بديلة، التغلب على الفترات الأدبية ذات التوجه المركزي الأوروبي، و«خلل النظام» الأدبي البيني والفني البيني، والتقسيم إلى فترات زمنية بينية، والسنوات الأدبية، ووضع خرائط المناطق الأدبية، والتاريخ المقارن لظواهر التصنيف النموذجي الأدبية، والإحصائيات الأدبية، وإدراج الأدب الشفاهي والترجمة، والتعاون بين الدراسات الأدبية وعلم اللغة (خصوصا علم اللغة المقارن وعلم اللغة الاجتماعي)، والعلوم الإنسانية الرقمية، هذا بتسمية مجرد بعض مجالات الفرص النظرية. وسواء أكانت منهجا أم رؤية، يجب أن تؤكد «المقارنة» في «التاريخ الأدبي المقارن» البعد القصصي للتاريخ الأدبي، والرؤية النظرية، وجدل الماضي والحاضر من منظور الحاضر، وأخيرا وليس آخرا، الخلاف بأنه ما من تاريخ أدبي مقارن يمكن أن يتجاوز الحدود القومية ويمثل بشكل ملائم العمليات الأدبية البينية إذا لم يكن المشترك عالميا ملهما من موقع خاصيته المحلية/الإقليمية/القومية. والأدب العالمي ليس أكثر تجريدية من الأدب (عبر) القومي أو الإقليمي أو المحلي. وفي المقابل، فإن الأخير ليس محددا بشكل تجريبي أكثر من الأدب العالمي. وكما حذرت دورين ماسي (129)، إن إبقاء النظير سيكون مماثلا لخلط «المقياس الجغرافي بعمليات التجريد في الفكر».

جبل طارق: منطقة لتاريخ أدبي مقارن

جبل طارق منطقة بريطانية وراء البحار تقع في النهاية الجنوبية لشبه الجزيرة الآيبيرية عند مدخل البحر المتوسط. تبلغ مساحته 2.3 ميل مربع. استولت قوة إنجليزية هولندية على جبل طارق من إسبانيا في العام 1704 خلال حرب الخلافة الإسبانية. وجرى التنازل عن المنطقة بعد ذلك لبريطانيا وفق معاهدة أوتريخت

في العام 1713. وتبرز أهميته الاستراتيجية لكونه بوابة البحر المتوسط. إذ كانت السيادة على جبل طارق لفترة طويلة نقطة أساسية للخلاف في العلاقات الإنجليزية - الإسبانية. وعلى خلاف المناطق الاثنتي عشرة البريطانية الأخرى وراء البحار، يُعدُّ جبل طارق المنطقة «المستعمرة» الوحيدة الباقية في قارة أوروبا، والتي يمكن إضافة أكروتيري ودكليا في جزيرة قبرص إليها. وبشكل ما، إن مكانة جبل طارق مشابهة لمناطق ما وراء البحار الفرنسية، التي تُعدُّ جزءا مكملا للاتحاد الأوروبي.

أما بالنسبة إلى الأدب، فإن جبل طارق حالة واضحة للملكية المشاع، أو من الأفضل القول، مكان الأدب الوطني المشاع. لا توجد إشارة واحدة إلى «أدب خاص بجبل طارق» في أي تاريخ للأدب الإسباني أو البريطاني سوى، في حالة الثاني، على شكل قضية عرضية (كمثال عن أدب ما بعد الاستعمار). وفي الحقيقة، بالنسبة إلى الشاعر ترينو كروز سيرويا، فإن الأدب الخاص بجبل طارق هو أدب لم يولد بعد nonata، وهذا أمر متناقض، مع الأخذ في الحسبان أن تاريخ المستعمرة وثنائية لغتها الرسمية (ولكن هل سكانها فعلا متحدثون بالإنجليزية والإسبانية فقط؟) كان يجب أن يؤيدا ظهور التعبير الأدبي.

حين يقترب المرء من جبل طارق، مُقارنا، يتبين أن الحالة أكثر تعقيدا. يوجد أدب متعدد اللغات في جبل طارق، كُتب بالإنجليزية (إنجليزية جبل طارق)، والإسبانية، والكريبولي (اليانيتو)، واللادينو، والمالطية، والعربية المغربية. ومع ذلك كانت توجد محاولات قليلة جدا لتنظيم أدب خاص بجبل طارق. يدرج إدواردو فييرو كوببيلا في القسم 2 من «جبل طارق» فصلا مخصصا للأدب، محددا تميزه التأسيسي نحو العام 1990، عبر قائمة كتّاب باللغة الإسبانية (ألبيرتو بيتساريلو)، أو اللغة الإنجليزية (إيريك تشيبولينا، جوزيف باترون، ليوبولد سانغوينيتي)، أو لغة إسبانية - إنجليزية ثنائية (ماريو أرويو، لويس بروزون) وإنجليزية - يانيتو (إليو كروز). وثمة رؤية مثيرة أخرى تخص دومنغو ف. فايلدي غارسيا، الذي يقدم مشكلة «إعادة التكامل الأدبي»، بمعنى أنه في قراءته للشعر المؤلف في معسكر جبل طارق (مقاطعة في إقليم قادس حيث استقر سكان سابقون لجبل طارق بعد العام 1713)، يدعم الحاجة إلى تباين الآداب من أي جانب للحدود مع الدور الرمزي الذي تقوم به المستعمرة البريطانية (أفرد في عمل لدييغو باوتيستا بريبتو ولولا بيتش أندريد).

لا تشارك أي من مقاربات النقاد الإسبان هذه إطار فيليب دنيس وآن تايلور (الذي ذكرناه آنفا بأنه «عرضي»)، أي أن الأدب الخاص بجبل طارق بوصفه أدب ما بعد الاستعمار كُتب بالإنجليزية. وفي الحقيقة، إن شاعر جبل طارق الإنجليزي اللغة ليوبولد سانغوينيتي قد زعم أن مجموعة قصائده، «قصائد كالبيان»(*) The Calpean Sonnets (1957)، هي «إسهام خاص من جبل طارق في أدب الكومنولث» (مقتبس في فييرو كوبييلا 76). وبتبني وجهة النظر الجغرافية السياسية التي تجعل جبل طارق «تبعية بريطانية في الطرف الغربي للبحر المتوسط»، تحدد صيغة دنيس وتايلور الإمبريالية (585) أن ولادة الأدب الخاص بجبل طارق جرت في العام 1704. وبالتعبيرات اللغوية، هما يَعدّان أن الإسبانية هي وسيلة مستخدمة في الماضي، بينما الإنجليزية «أصبحت اللغة الأكثر استعمالا لدى كتّاب جبل طارق» (586).

أليس جبل طارق بوصفه هدفا لتاريخ الأدب المقارن برهانا جيدا، من جهة، على أن «ما يمنح الحياة والسمة الخاصة للأدب المقارن» - كما يقترح كلاوديو غيين (تحدي الأدب المقارن، 19) - «هو مجموعة من المشكلات التي يمكنه وحده ويتمنى مواجهتها» ومن جهة أخرى، أن هذا الفرع المعرفي هو دائما على خلاف مع التبسيط؟

(*) يدعي الشاعر ليوبولد سانفوينيتي أن مجموعته الشعرية «قصائد كالبيان» (1957) هي إسهام من منطقة جبل طارق في أدب الكومنولث، حيث يشير فيها إلى ولاء بتتويج الملكة إليزابيث الثانية، عبر قصيدة غنائية. [المترجم].

8

المقارنة الفنية البينية

في الفصل الأول ميزنا أساس الأدب المقارن مع المَلَكَة الشاملة للغة، والاستعمال الجمالي لهذه المَلَكَة التي هي الأدب. وأثبتنا أيضا أن أصل الفنون يكمن في مبدأ المحاكاة الأرسطوطاليسي، وأن الطبيعة البشرية تتسم أساسا بالمحاكاة. إن جميع الفنون مُقَلِّدة وهدف التقليد هو نفسه دائما: الواقع البشري والطبيعي. لكن كل فن يقلد بطرق مختلفة، وهذا الاختلاف في الوسائل الفنية هو السبب في أن الدراسات الفنية البينية ضرورية للأدب المقارن. والتفكير في طبيعة التقليد يسمح لنا بفهم سبب عدم اقتصار هدف الأدب المقارن في الدراسة على مقارنة الآداب المكتوبة بلغات مختلفة، بل مقارنة الفنون المفهومة وفق الوسائل المختلفة التي تستخدمها أيضا.

«مثلت السينما نقطة لقاء المكان والزمان. وامتلكت بعدا تشكيليا ووصفيا قويا أتاح لها أن تدمج في تناغم جمالي كلي عناصر تصويرية ونحتية ومعمارية»

ينظم مبدأ أرسطوطاليسي آخر هذه المقارنة الفنية البينية، وهو التطهير، الذي يصف البعد النفسي الجمالي، الانفعالات التي يثيرها العمل الفني لدى المتلقي. وفي العام 1719، في عمله «تأملات نقدية حول الشعر والرسم» Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture، زعم آبي دو بو أن أعظم قيمة للشعر والرسم تكمن في قدرتهما على تقليد أشياء مثيرة للاهتمام، وأن تلك القصائد واللوحات يمكن تقويمها وفق مدى وقعها أو تأثيرها فينا فحسب. وقد تحدث تيودور ليبس (1903)، من جهته، عن اندماج متعاطف - Einfühlung - بين العمل والمتلقي، في سياق جمالي ذاتي حقيقي - صالح في آن واحد للأدب وللفنون الخمسة الأخرى في النظام الكلاسيكي.

تشكل هذه التأملات تقليديا جزءا من مجال معرفي فلسفي معين، هو علم الجمال. ولا تسمح أفكارها التجريدية لنا بالتفكير في قضايا أكثر واقعية، كالتقنيات المختلفة والإجراءات ومصادر كل فن. ومحاكاة الواقع شائعة لديها كلها، لكن الوسائل التي تنفذ فيها هذه المحاكاة خاصة بكل منها. لذلك تصبح المقارنة أداة ضرورية كليا من أجل فهم كامل لدافع محاكاة تنوعات التعبير الفني. ويمكننا القول في مصطلح معاصر أكثر إن هذه التنوعات توافق لغات مختلفة، أي أن «اللغة» المفهومة في تقليد أوروبي، يمكن إدراكها من عمل فرديناند دو سوسير في دراسة الإشارات semiology، أو ما دعاه تشارلز ساندرز بيرس «علم الإشارة» semiotics. ويشير الفارق الذي يضعه الفيلسوف الأمريكي بين ثلاثة أنواع من العلامات - الرمز، والأيقونة، والمؤشر - إلى الطرق التي يحاكي فيها كل من الفنون الواقع. من الأساسي، إذن، مقاربة مجال الدراسات الفنية البينية وفقا لما دعاه أندريه ميشيل روسو (50) «عالم كوني من العلامات» un univers global de signes. وقد وضع هيغل، في عمله «علم الجمال»، الشعر Dichtung في قمة ترتيبه للفنون، قبل الهندسة المعمارية والنحت والرسم والموسيقى والرقص. وكان الأدب بالنسبة إلى الفيلسوف الألماني فنا عالميا، لأن المخيلة فيه جوهرية، والمخيلة هي أساس الفن كله.

ردا على استفسار كلاوديو غيين (تحدي الأدب المقارن، 124) حول ما إذا كانت دراسة العلاقات بين الأدب والفنون الأخرى يجب أن تقع اليوم تحت مسؤولية الأدب المقارن، تبني إميليا بانتيني جدلا مثيرا للاهتمام. وتناقش بأن الأدب المقارن

هو المجال الملائم لهذه الاستفسارات، لأن الأدب أساسه الكلمة والروابط بين الفنون التي يجب التعبير عنها بالكلمات. وتعترف بانتيني بأن الأدب غير شامل، ولا يمكن أن يمنح نفسه مكانة الفن الممتاز. ولكن، في النهاية، ومن خلال اللغة، الوسيط الذي يُنَظَم عبره الفكر والتواصل بين البشر، ينتج التأمل حول الفنون.

في هذا الصدد، يعكس تعزيز هذا المجال الفني البيني بوصفه ملائما للأدب المقارن في أعمال كالتي ألّفها هنري هـ. هـ. ريماك («الأدب المقارن») أو أ. أوين ألدردج، الذي استُشهد به في الفصل الافتتاحي، يعكس التأمل النقدي الذاتي الذي عَدّه رينيه ويليك، عند تحدثه في مؤتمر رابطة الأدب المقارن الدولية AILC/ICLA الثاني، أساسيا للأدب المقارن. لذلك تصبح دراسة العلاقة بين الفنون سمة أساسية للأدب المقارن، لكن أولوية ويليك، التي خصها في خطابه في العام 1958، ليست مفاجئة، مع الأخذ في الحسبان السياق الأوسع لعمله. لقد كان الفصل الحادي عشر كله في كتابه المؤثر «نظرية الأدب»، الذي شارك ويليك في كتابته أوستن وارن في العام 1949، مخصصا للعلاقة بين الأدب والفنون الأخرى، وكان الناقد التشيكي قد نشر مقالة تبحث في التشابهات بين الفنون بعد وصوله مباشرة إلى الولايات المتحدة (ويليك «التناظرية»).

منذ أوائل الستينيات فصاعدا، تُلاحظ زيادة كبيرة في هذا النوع من الدراسة. يعود تاريخ دراسة سي. أس. براون الأساسية «الموسيقى والأدب: مقارنة بين الفنون»، على سبيل المثال، إلى العام 1963؛ وفي هذا الوقت، تضمنت قائمة مراجع رابطة اللغة الحديثة دراسة فنية بينية كأحد «موضوعاتها العامة»، وفي العام 1968 نُشرت «قائمة مراجع حول علاقات الأدب والفنون الأخرى، 1952 - 1967» (براون).

يؤكد «تقرير بيرنهايمر» انتشار هذه المقاربات بزعمه أن «مجال المقارنة يتضمن اليوم مقارنات بين منتجات فنية درستها عادة فروع معرفية مختلفة»، ولايزال هذا حقيقيا عند بداية القرن الحادي والعشرين. ويتضمن تقرير هاون سوسي الأحدث زمنيا نصا كتبه كريستوفر بريدر حول الأدب المقارن والفنون البصرية في دراسات حديثة مبكرة، يعيد صياغة عنوان مقالة كتبها إروين بانوفسكي ونشرت في العام 1955، حيث يؤكد أن الأدب المقارن فرع معرفي إنساني أيضا لأن اهتمامه لا يقتصر على الأعمال الأدبية ولكن ينصبّ على «أعمال فنية جمالية» من الفنون الأخرى أيضا.

الإضاءة المتبادلة بين الفنون

إن كتابات الألماني الكلاسيكي المحدث غوتهولد إفرايم ليسينغ(*)، خصوصا عمله السابق لعصره avant la lettre في الأدب المقارن المنشور في برلين في العام 1766 «لاوكون، مقالة حول حدود الرسم والشعر» Laokoon, oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie، أساسية في هذا الصدد. يحاول ليسينغ تصحيح الالتباسات التأويلية أو أخطاء القراءة في أبيات شعر هوراس المشهورة ut pictura, poesis; erit quae, si propius stes / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes 361 – 623))؛ كما الرسم، كذلك الشعر: سيكون ثمة واحد يأسرك أكثر إذا وقفت أقرب وآخر إذا وقفت أبعد) - والذي فُهم غالبا بكونه إعلانا عن خضوع الشعر للرسم.

من جهة أخرى، يتبنى ليسينغ موقفا يمكن مقارنته مع ما يدعى اليوم «نظرية التلقي»، حيث يميز في مقدمته التأثيرات المماثلة التي يمكن أن يحدثها الرسم أو النحت أو العمل الأدبي في «رجل ذي ذوق رفيع». في كل حالة، يضع الكاتب أو الفنان أمامنا حقائق غائبة وكأنها حاضرة، ويقدم لنا مظهرا للواقع، يغشنا لكنه في الوقت نفسه يريحنا. ويدافع ليسينغ في الوقت نفسه عن الاستقلالية المطلقة للوسائل التي يحقق بها كل فن أهدافه. إن الرسم والنحت ساكنان، لأنهما يعملان بالأشكال والألوان الموزعة في المكان، والرموز التي يعملان بها «طبيعية» - أيقونات في التعبيرات الرمزية - بينما الأدب هو فن يتبع فيه بعض الأصوات الواضحة بعضها الآخر مع الوقت وتتجمع لتشكل كلمات، أي رموزا اعتباطية وتقليدية. وبسبب هذا، يستطيع الأدب أن يمثل الأفعال بسهولة، وهو شيء يحاول الرسامون تحقيقه، بضعف، عند تمثيل مواضيعهم الطبيعية، الأجساد.

بالعودة إلى النقاشات (كانت الشخصية الرئيسة فيها يوهان يواخيم فنكيلمان) التي تركزت على المنحوتات الإسكندرية المنسوبة إلى آغيساندروس وبوليدوروس وأثانادوروس، المنحوتات التي تمثل كاهن طروادة لاوكون وأولاده في صراعهم

(*) مسرحي وناقد ألماني (1729 - 1781)، تتضمن أعماله المسرحية ثلاث مسرحيات مأساوية: الآنسة سارة سامبسون (1755)، وإيميليا غالوتي (1772)، وناثان الحكيم (1779). أسهمت أعماله النقدية في تطور الرومانتيكية الألمانية، وبخاصة دفاعه عن شكسبير أمام منظري الكلاسيكية المحدثة الفرنسيين. [المترجم].

مع ثعبانين ضخمين أرسلتهما الإلهة مينيرفا، وبالنظر إلى المقطع الثاني من إنيادة فرجيل. الذي يصف المشهد الرهيب، يدافع ليسينغ عن التفرد الجمالي الذي مثل به النحاتون هذا الصراع بالحجر. وليسينغ عنيف في رفضه الالتباس في هذين الفنين، حيث يصبح فيه الشعر هوسا وصفيا، وينزل الرسم إلى مستوى الحكاية الرمزية، فتخلق «لوحة متحدثة» و«شعرا صامتا» وحشيين.

من المفيد هنا التفكير في أهمية هذه القضية من المنظور النظري والرمزي كليهما، وكذلك من منظور الأدب المقارن، بدءا من الفارق الأساس الذي يطوره ليسينغ في الفصل 16 من «لاكون» Laocoön في دراسته لظواهر شكلين من التعبير الجمالي: الفنون المكانية (الرسم، بالإضافة إلى النحت والهندسة المعمارية أيضا)، والفنون الزمانية (الأدب، بالإضافة إلى الموسيقى والرقص أيضا).

في بداية القرن التاسع عشر، لحظة التوسع الكبير للمقارنة الوصفية بوصفها منهجا في مجالات المعرفة المختلفة، نشر جان فرانسوا سوبري عمله « منهاج الرسم والأدب المقارن» Cours de peinture et littérature compares (1810). ولكن سيكون أوسكار فالتزل، تلميذ المؤرخ الفني الكبير هاينريش فولفلين، هو الذي سيصوغ في مؤتمر مبرمج في العام 1919 التعبير الذي يعكس بشكل أفضل هذه الوسيلة المقارنة: «الإضاءة المتبادلة بين الفنون» Wechselseitige Erhellung der Künste وهي صياغة مواتية تكمل فكرة «المواهب المزدوجة»، الفنانين المبدعين مثل مايكل أنجلو، بليك، هوفمان، فاغنر، روسيتي، أمادا نغريروس، دالي، بيير باولو بازوليني، أو فدريكو غارسيا لوركا، الذين عبروا عن أنفسهم من خلال وسائل فنية متعددة.

فنون الحداثة السبعة

صحيح أنه في دراسة العلاقات الفنية البينية من السهل الوقوع في فخ مقارنات سطحية تفتقر إلى الدقة، لكنه صحيح أيضا أن علم الإشارة (السيميائية)، المفهوم بأنه نظرية عامة للرموز، يمكن أن يقدم للمقارِن أدوات منهجية ودقة مفاهيمية. نواجه على مستوى أولي مقارنات موضوعاتية محضة، ليست من دون فائدة، خصوصا إذا كانت متطورة وفق «دراسة الأيقونات» لدى إروين بانوفسكي، الذي

ورث فلسفة الأشكال الرمزية عن إرنست كاسيرير. تفتح الأشكال المختلطة، مثل الشعارات أو الأوبرا، مجالا واسعا من الدراسة أيضا. ودراسات الأشكال والتراكيب ذات صلة أيضا، وبالبناء على عمل ماريو براز وآخرين، كان يوجد بحث مثير للاهتمام جدا حول تشابه نماذج التأليف الموسيقي، مثل السوناتا والسيمفونية وموسيقى الفوغا Fugue ومزج الألحان، والأشكال الأدبية. وفي هذا السياق يمكننا ملاحظة كيف يمكن لمفهوم مقارن لدراسة السينما، مثلا، أن يعطي نتائج ذات قيمة حقيقية (برونيل وشيفريل 263 - 298).

كان أبولينير في فرنسا أحد رواد النظر إلى السينما بوصفها فنا، مثل نيكولاس فاتشل ليندسي في الولايات المتحدة «فن الصورة المتحركة، 1915». في البداية عبّرت هذه الدفاعات عن السينما بنوع من التردد، باستثناء كتابة ريتشيوتو كانودو، الذي يعود تاريخ عمله «بيان عن الفنون السبعة» إلى العام 1911، ومؤيدي مارينيتي، الذين نشروا في الطبعة التاسعة لكتابهم «إيطاليا المستقبلية» L'Italia futurista في سبتمبر 1916 بيانهم «السينما المستقبلية» La Cinematografia futurista.

حين كان ريتشيوتو كانودو (8)، يتخذ براهين تكشف نوعا من الإلهام البعيد في الانقسام الذي رسخه ليسينغ بين الفنون المكانية والزمانية خلال القرن الثامن عشر، عبر عن نفسه باقتناع: «إننا بحاجة إلى السينما كي نخلق ذلك الفن الشامل الذي تتجه نحوه الفنون الأخرى كلها من بداياتها». وعلى الشاشة، بسبب الدمج المتناغم للعلم والفن، يستطيع المرء أخيرا أن «يمتلك إيقاعات الضوء ويثبتها»، وقد مثّل «هذا الاقتران بين الضوء والصوت حول مشعل لا يضاهى» بالنسبة إلى كانودو شعارا مثاليا حول «روحنا العصرية الجديدة» (روماغيرا وألسينا ثيفينيت 16، 18).

مثلت السينما نقطة لقاء المكان والزمان. وامتلكت بعدا تشكيليا ووصفيا قويا أتاح لها أن تدمج في تناغم جمالي كلي عناصر تصويرية ونحتية ومعمارية (يمكن أن يتذكر المرء هنا تعاون مهندسين معماريين مثل كيتلهوت أو هنت أو فولبرخت مع فريتز لانغ، مخرج فيلم «العاصمة» Metropolis). كما أنها تملك إمكانية قصصية هائلة، مشابهة لإمكانية الرواية أو المسرحية، بالإضافة إلى القدرة على دمج الموسيقى والرقص. هي، إذن، فن توفيقي وعصري، تغني نفسها على حساب فنون العصر القديم الستة، لتصبح بشكل ما التركيب الأكثر كمالا وخصوبة بين هذه.

وتتوسع مكانتها اليوم حتى في عصر أجهزة الإعلام الرقمية، وفقا لليو مانوفيتش، على سبيل المثال.

في العام 1971 عرض منتج الأفلام لوتشينو فيسكونتي فيلمه «موت في فينيسيا» Morte a Venezia، المستند إلى رواية توماس مان القصيرة، المنشورة في العام 1911 بالاسم نفسه Der Tod in Venedig، ولكن أيضا على عمل آخر من تأليف الألماني الفائز بجائزة نوبل، وهو رواية دكتور فاوستوس، في العام 1947. ولا يؤكد المخرج الإيطالي، الذي كتب المخطوط بمشاركة نيكولا بادالوكو، كما يفعل في أغلبية أفلامه، على صور المدينة ومشاهدها التي سحرت كاناليتو كثيرا فحسب، لكنه يحول بطل مان، غوستاف فون أخنباخ، إلى موسيقي أيضا. ويمكن أن نرى وراء غوستاف فون أخنباخ شخصية غوستاف ماهلر، الذي تُعدُّ موسيقاه عنصرا أساسيا في الفيلم. تتضمن موسيقاه التصويرية الحركة الرابعة من سيمفونية ماهلر الرابعة، بالإضافة إلى الكونترالتو المنفرد الذي عنوانه «أيها الإنسان» O Mensch من السيمفونية الثالثة، الذي يؤدى في مشهد حيوي بشكل رائع على شاطئ ليدو، الممتلئ بعائلات من الطبقات المتوسطة الراقية من وسط أوروبا. إن «الإيقاع البطيء» من الحركة الخامسة يمثل فكرة متكررة خلال الفيلم، وهذا يعني أن مؤلفات ماهلر، بالإضافة إلى الإسهام في الزخرفة الموسيقية للفيلم، هي أيضا عناصر حوارية تشكل جزءا من التطور السردي للقصة، الأمينة عموما للنص الأدبي الأصلي، لكنها تسمح بالإضافة من الموسيقي ألفريد، وهو تلميذ فون أخنباخ بالشكل نفسه الذي كان فيه آرنولد شوينبرغ تلميذ ماهلر.

المناقلة، التناص التشعبي، ما بعد المعالجة

في السنة نفسها حين كان فيسكونتي يُعدُّ فيلمه، كان المؤلف الموسيقي الإنجليزي بنجامين بريتن يبتدع أوبرا من فصلين، مع نص أوبرالي بالإنجليزية كتبه مايفانوي بايبر مستندا إلى رواية توماس مان «موت في فينيسيا». لم تكن رؤيته وتفسيره للرواية متأثرين بفيلم فيسكونتي، مع أن باليه جون نيوماير، الذي عرض في العام 2003، كان كذلك فعلا. ومصمم الرقصات الأمريكي هذا مختص في تحويل الأعمال الأدبية إلى رقصات، وقد حول عددا من أعمال شكسبير - حلم منتصف

ليلة صيف، هاملت، عطيل، وكما تحبها - إلى باليه. كما أعد مسرحية هنريك إبسن «بير جنت» Peer Gynt أيضا، وفي أثينا في العام 1995 عرض نسخته المعدلة من ملحمة الأوديسة.

هذه التعديلات هي ما عرّفه رومان ياكوبسن («حول السمات اللغوية») بأنه «مناقلة إشارية بينية من نظام علامات إلى آخر»: وهو مفهوم أُطلق عليه أخيرا تعبير «تحويل العناصر الأساسية». وقد استخدم أصلا في مجال الكيمياء الحيوية للإشارة إلى نقل المادة الوراثية من بكتيريا إلى أخرى، وظهر في مقالة لوبومير دوليزيل في العام 1989 المعنونة «دراسة إشارات الاتصالات الأدبية»، مما أعطاه معنى مزدوجا هو الانتقال والتحويل في المعالجة اللاحقة للأعمال الأدبية.

كما يكرر دوليزيل في كتابه «الشاعرية الغربية: التقليد والتقدم»، إن تحويل العناصر الأساسية اليوم هو أحد أفضل أقسام أي دراسة لإشارات الاتصال الأدبي. يتضمن المفهوم الكثير من الظواهر والنشاطات المتنوعة: من إقحام نص في آخر إلى تحويل النوع الأدبي (تحويل رواية إلى مسرحية، على سبيل المثال). لكن الترجمة أو إعادة الصياغة النقدية، أو تحويل عناصر الفنون التشكيلية أو الموسيقية أو السينمائية الخاصة بنص أصلي تقع تحت هذا الإطار المفاهيمي أيضا. هذه الممارسة الأخيرة هي سمة بشكل خاص لمجتمع معلوماتنا واتصالنا، كما سنرى لاحقا.

ما يكمل هذا العمل هو دراسة جيرارد جينيت حول الجوانب المختلفة المفصلة للتناص المتبادل في عمله «المخطوطات المعدلة». وبالنسبة إلى الروائي الفرنسي، يجب فهم الإسناد على أنه العلاقة بين نص B (نص تشعبي)(*) وآخر، سابق، نص A (نص أصلي)(**)، والأول مشتق من الثاني في عملية سماها «التحويل»، ويُعرّف هذا التعبير على نحو مثالي التبادل بين الفنون التي نشير إليها.

ولكن، كما بيّنا في الفصل الأول، فإن ما دعاه نوربرت غروبن «الدراسة التجريبية للأدب» Empirische Literaturwissenschaft يرى الأدب في سياق أساس للأفعال التواصلية والاجتماعية التي تبدأ بالإبداع والقراءة، لكنها تتضمن أيضا الأشكال المختلفة من التدخل والتحويل اللذين يشكلان كلا من المنتجات الأدبية وتلك

(*) hypertext تترجم حرفيا «نص أعلى»، ولعل «نص تشعبي» أقرب للسياق هنا. [المترجم].

(**) hypotext تترجم «نص أدنى» بمعنى «أساس»، وربما «أصلي» يُعدّ أفضل. [المترجم].

المستمدة منه. وهذا لا يؤدي بشكل حتمي إلى رؤية الخطابات الفنية الأخرى والرموز المحددة المتأصلة فيها.

بالنسبة إلى ممارسة «الإضاءة المتبادلة للفنون» ذات خاصية تحويل العناصر الأساسية، تُعدُّ أهمية المرحلة اللاحقة للإبداع أساسية، التدخل وتلقي النصوص التي يدعوها عضو آخر من المجموعة الألمانية nicht - konservative NIKOL Literaturwissenschaft، العلم الأدبي غير المحافظ)، وهو غوتس فينولد، باسم Textverarbeitung، الذي ترجمته «ما بعد المعالجة» (بمعنى مختلف تماما عن كيفية استخدام هذه الكلمة في الدراسات السينمائية) أو ببساطة «تحويل الرسائل الأدبية»، بتوافق مع مصطلحات جينيت للتناص التشعبي. من الواضح أن لذلك علاقة بإعادة الإبداع، أي القراءة المُحوّلة لعناصر النص الأصلي الأدبي الذي يوجد على شكل النقد، التفسير، التعليق، المحاكاة الساخرة، إعادة الصياغة، التكييف، تغيير النوع الأدبي، الرسوم الهزلية، الرسم، النحت، الأوبرا، المسرح الغنائي، الشكل السينمائي أو التلفزيوني، وغير ذلك.

في نظرية مجموعة NIKOL ورئيسها، سيغفريد ج. شميت، هذا «النظام الأدبي» متضامن كليا: فهو يشكل بنية مكيّفة فيها كل عنصر أو مرحلة أو عامل يتشارك مع، أو يعتمد على، كل عنصر آخر. إن «المنتِج»، مثلا، في نموذج توماس مان المذكور آنفا، هو الوسيط الذي يوصل أداؤه إلى العمل؛ و«المُحوّل» أو «المُعالِج اللاحق» أو «مُعيد الإبداع» هو الوسيط الذي يتفاعل مع تلقي العمل، مسهبا في إنتاج آخر متعلق بهذا الأول. هذا هو الدور الذي اتخذه منتجو الأفلام مثل فيسكونتي، أو المؤلفون الموسيقيون مثل بريتن، أو مصممو الرقص مثل نيوماير ضمن النظام الأدبي، الذي يتحقق عمله في المصطلح الناتج Textverarbeitung: «ما بعد المعالجة».

نعتقد أنه من المهم أن ندرج في الإطار النظري للدراسة التجريبية عن النظام الأدبي المعاصر نشاطات أخرى لتحويل العناصر الأساسية، مثل الإسهاب في ناتج موسيقي، أو أداء راقص، أو مخطوط سمعي - بصري من نص أدبي. يؤدي الدمج اللاحق لهذه النصوص التشعبية الأصلية إلى معالجة لاحقة معقدة قد تنتج نصا سينمائيا تشعبيا نهائيا، سيكون منشأه الأساسي نصا أدبيا أصليا.

الموسيقى والأدب

تطلق إحدى أفكار مارشال ماكلوهان النهائية في كتابه «مجرة غوتنبرغ» الزعم بأن انفصال الشعر والموسيقى لوحظ أولا في الصفحة المطبوعة. ستكون هذه نتيجة أخرى لتطبيق تقنية جديدة، وهي آلة الطباعة النقالة في خدمة الكتابة الصوتية، عملية لها أصولها في بلاد ما بين النهرين نحو العام 3500 ق.م. قبل الأبجدية الصوتية، كان التواصل شفهيا بشكل أساس، ولم يكن الانتقال من المجتمع العشائري إلى ما يسمى بالمدني ممكنا من دون هذا النظام الجديد لتثبيت المحتوى ونقله.

كما يتذكر ل. كريمر في كتاب مخصص لهذا الموضوع، فالأغنية هي في أصل نقل المعلومات الجديرة بالذكر، وتعريف الموسيقى والشعر موجود في حقيقة أن كلا منهما فن يعتمد على التنظيم الفوري والفعلي لمرور الوقت. وفق هذا النظام، الأساس الهيكلي هو نفسه، مع أن مؤلف كتاب «الموسيقى والشعر» يميز فورا أننا لم نتقدم ببطء في البحث عن طريقة تتعلق بالفروع المعرفية البينية لدراستها المقارنة فحسب، ولكن حتى في العام 1984، حين كتب كريمر عمله، لم تكن مثل هذه اللغة متوافرة.

غير أن كتاب نيكولاس رويت منذ العام 1972 حول اللغة والموسيقى والشعر مؤشر مرجعي ثمين لدراسة العمل الموسيقي والأدبي التحليلية من مبدأ منهجي عام. يبدأ رويت من أساس لغوي صاغه رومان ياكوبسن، وهو إسقاط المحور النموذجي على التركيبي، الذي يُنتج في حالة التسلسل الشعري تركيزا حادا من التكرارات أو «التزاوج». ويمكن الاستنتاج من هذا أن ظواهر التكرار والتنوع هي ظواهر محددة في أي ترتيب هيكلي، يتطور مع مرور الوقت، كما في حالة النصوص الأدبية والموسيقية وهي فكرة تشكل بالطريقة نفسها عمل براون «الموسيقى والأدب».

كان خطاب ستيفن ب. شير أمام مؤتمر رابطة الأدب المقارن الدولية ICLA/AILC التاسع، المنعقد في إنسبروك، والذي تضمن دعوة إلى مفهوم متعلق بدراسة رموز العلاقات بين الفنين كليهما، مقدمة لسلسلة من الإسهامات المثيرة للاهتمام بالموضوع، مثل إسهامات إيزابيل بيبت أو جان بيير باريسيلي، من دون ذكر المجلدات التي ألّفتها نانسي آن كلاك، ويندي شتاينر، ورافاييل سيليس.

ولكن، لا يمكن النظر إلى تماهي الموسيقى والشعر بأي حال باعتباره مقتصرا على ما يحدث بين الشعر والرسم قبل ظهور آلة الطباعة بوقت طويل. بالطريقة نفسها

التي يتبع فيها ترتيب الكلمات والتوقفات والنبرات والأحرف الصوتية والأحرف الساكنة، بالإضافة إلى توزيع التتابعات الشعرية في الأشطر والقصائد والمقطوعات الشعرية، أو المؤلفات مثل السوناتة، ويخضع للمبادئ الإيقاعية المستندة أساسا إلى التكرار والتنوع، يستطيع المرء معالجة التدفق الشفاهي للقصيدة كي يحقق تناغمات تشكيلية وبصرية. إن العبارات والمنطوقات هي غنائية في كثير من الحالات بسبب إيحائية معانيها، وبسبب الموسيقى والإيقاعات في كلماتها وتتابعاتها، ولكن إلى جانب هذه العناصر يمكن أن يكون حتى التوزيع ذاته للكلمات المطبوعة على صفحة مهما، كما هي الحالة في مجموعة قصائد غيوم أبولينير(*). تستمد مؤلفات أبولينير معنى متماسكا بشكل غنائي ليس من أهمية كلماتها فحسب، ولكن كذلك من طرق إيحاء توزيعها على الصفحة بصورة لها علاقة بمعنى القصيدة، كما في حالة قصيدة «القلب، تاج ومرآة» Coeur, couronne et miroir.

متتبعة عمل أبولينير، أسهبت تجارب مماثلة فيما سُمي شعرا «واقعيا» أو «بصريا»، رعته على سبيل المثال مجموعة نويغاندريز البرازيلية Noigandres(**)، التي ألّف أعضاؤها البارزون، هارولدو وأوغستو دي كامبوس، بالإضافة إلى ديسيو بيناتاري، في العام 1954 بيان «الخطة الأولية للشعر الواقعي» Plan piloto para a poesía concreta، الذي تكوّن اشتقاقه الأوروبي في عمل الشاعر البوليفي/السويسري يوجين غومرينغر، الذي سيكون عنوان بيانه «من الشعر إلى الكوكبة» Vom vers zur konstellation.

مع أن المرء يمكنه أن يميز تطور هذه الميول في طليعة القرن العشرين، فإن لديها في الحقيقة تاريخا أطول بكثير، بالعودة إلى ما دعاه اليونانيون technopaignía، أي بشكل حرفي «الألعاب البارعة» أو ما كان يدعى في اللغة اللاتينية carmina figurata أو القصائد الرمزية. إن قصيدة سيمياس من رودس المشهورة، التي تعيد تصوير أجنحة

(*) (1880 - 1918) شاعر وقاص وكاتب مسرحي وروائي وناقد فني فرنسي، من أصل بولندي. أغنى الشعر الفرنسي المعاصر، وأسهم في النقد الفني، وله فضل كبير في التنويه لكبار المصورين العباقرة في عصره. [المترجم].

(**) كلمة بروفنسية احتار في معناها اللغويون الذين درسوا الشعر الموسيقي (التروبادور). وقد ظهرت أناشيد الشاعر الأمريكي عزرا باوند حين اكتشفها المترجمون البرازيليون في أثناء ترجمة شعره. وقرنوا بين غموض الكلمة والمكانة المميزة للشاعر الأمريكي، ومن ثم تَبينوا الكلمة Noigandres واتخذوها شعارا لمغامرة فنية وجعلوها عنوانا لمجلتهم التي تنشر شعرا غنائيا تجريبيا وواقعيا. [المترجم].

إيروس، مثال جيد لبن هذا النوع من العمل، الذي كان له في العالمين الكلاسيكي والهيليني غالبا استعمال واقعي على شكل نذور تقدم إلى الآلهة.

جرت معالجة العلاقة بين الشعر والموسيقى في عمل جيوسيفو زارلينو(*) «مؤسسات متناغمة» **Institutioni harmoniche** منذ العام 1558، وعلى غراره، مال المفكرون المعاصرون إلى معالجة المشكلة من خلال ثلاث رؤى يتمم بعضها بعضا. تتعلق الأولى بالاهتمامات الإيقاعية والرخيمة كليا؛ والثانية بما يدعوه التقليد البلاغي «ترتيب» **disposition** (ما قد نسميه نحن «بنية») العمل، لأنه توجد أشكال من التأليف ذات أصل موسيقي يمكن تطبيقها على التعبير القصصي والغنائي كليهما؛ وأخيرا، المسألة الصعبة لمعنى الرموز والكلمات الشعرية والموسيقية، التي هي رموز اعتباطية وتقليدية معا، إلا في حالة تقليد الموسيقي المتآلف لأصوات الطبيعة، أو استعمال الشاعر للمحاكاة الصوتية.

في هذه الحالة، لا يمنعنا تماثل الرموز الشعرية والموسيقية التي يُعرّفها بيرس بأنها رمزية من التمييز بينها وفقا لطبيعتها الاعتباطية والتقليدية والغامضة. إن العلاقة بين الدالّ والمدلول معبرة لغويا في حالة الأدب أكثر بكثير مما هي في الموسيقى. وكما يشير إيرو تاراستي (30)، معيدا صياغة كلود ليفي شتراوس، فالموسيقى هي لغة من دون مدلول، وهذا لا يتضمن افتقارا جوهريا إلى المعنى. وفي الحقيقة، إن العكس صحيح، لأن الموسيقى لديها قدرة كبيرة على التأثير في المستمع عاطفيا بحيث يضفي على أصوات الأغنية أو السوناتة أو السيمفونية معنى لا يكون نفسه بالضرورة لدى المستمعين الآخرين.

هذه الرؤية مشابهة جدا لرؤية دراسة رومان إنغاردن للظواهر الأدبية، التي تصف العملية التي يعيد قارئ النص الأدبي من خلالها إبداع النص بكل وفرته، ويملأ، على سبيل المثال، الفراغات و«حالات عدم اليقين» التي تميز العمل باعتباره تركيبا لغويا صرفا - للرموز الكيفية – كما هو بالفعل. وهناك هامش كبير من حرية التصرف في القراءة بحيث يمكن لأي منا صنعه من رواية أو قصيدة معينة، نضفي عليها عمدا معنى مستمدا من إحساسنا وتجربتنا وآفاقنا الثقافية الخاصة. ولكن

(*) مؤلف ومُنَظّر موسيقي إيطالي من عصر النهضة (1517 - 1590). [المترجم].

بالنسبة إلى مجال خاصية التلقي هذه كله، لا يستطيع الأدب أبدا أن يصل إلى غموض المعنى العميق الذي يميز الموسيقى.

يقترب من فكرة القصد هذه المتعلقة بالمفهوم الظاهراتي ما يصفه فرانسوا دولالاند بأنه «نماذج سلوك الإصغاء السردي»، وهو مفهوم يسوغ منه جان جاك ناتييه («يمكن لشخص ما أن يتكلم») إمكانية السرد الموسيقي والحبكة. وبالنسبة إلى ناتييه، إذا كنا نستطيع التحدث عن حكاية موسيقية، فهذا لأن الموسيقى تشترك مع الأدب في بعد تركيبي أو زمني، ولكن في الوقت نفسه إن المستمع هو الذي يبني التطور السردي من قطعة موسيقية معينة. ويعني هذا أن عملا موسيقيا ما يمكن أن يكون نقطة البداية لدافع سردي، لكنه لا يشكل قصة بذاته.

غير أن الرابط الأكثر عفوية وأصالة بين الموسيقى والشعر يمكن أن يوجد في أصول القصيدة الغنائية، حين كانت القصيدة أغنية. هذا الاتحاد لم يتوقف أبدا عن كونه جزءا مهما من ثقافتنا، كما أثبتته شعبية المغنين وكتّاب الأغاني المعاصرين، لكنه كان يمر بلحظات من الرونق الخاص، مثل سلسلة حكايات Lieder (الأغاني) الألمانية، من مجموعة المؤلفات الواسعة التي تبرز منها الخلفيات الموسيقية لقصائد غوته عن طريق موتسارت وبيتهوفن وشوبرت وشومان وليست. والأوبرا، وهي نوع أدبي يستحق الاهتمام أكثر بكثير مما يسمح له طول هذا الفصل، تؤسس أيضا حوارا خصبا بين الموسيقى والنص المسرحي يُفْهَم في آن واحد بوصفه أدبا ومشهدا.

بإمكاننا هنا أيضا أن نذكر المسرحية الموسيقية التي تنشأ على شكل استجابة إلى نص شعري، مثل عمل كلود ديبوسي «مقدمة لبعد ظهيرة فون»(*) Prélude à l'aprés - midi d'un faune، الذي استمده من نشيد رعوي ألّفه ستيفان مالارميه. إن إستراتيجية إنهاء تطور عمل أوركسترالي كبير بالحدة القصوى بدمج نص أدبي عند الذروة السيمفونية هو عنصر مهم آخر في العلاقة بين الموسيقى والشعر، ويمكننا أن نذكر هنا سيمفونية بيتهوفن التاسعة واستعمال قصيدة فريدريك شيلر «قصيدة للفرح» «Ode an die Freude» أو عمل فرانز ليست «قبضة – سيمفونية في ثلاث صور شخصية» Eine Faust - Symphonic in drei Charakterbildern،

(*) Faun، كائن أسطوري نصفه الأعلى يشبه الإنسان (بقرنين) ونصفه الأسفل يشبه الماعز، ويعيش وحيدا في الغابات كما ورد في الميثولوجيا الرومانية. [المحررة].

بالإضافة إلى الكونترالتو المنفرد «أيها الإنسان، احذر» O Mensch! Gib acht الذي يستمده غوستاف مالر من كتاب نيتشه «هكذا تكلم زرادشت» لإضاءة الحركة الرابعة من سيمفونيته الثالثة.

في المقابل، يمكن أن تقدم الموسيقى مخططا إنشائيا للشعراء والروائيين، كما تناقش نانسي آن كلاك. والأمثلة هنا عديدة، من «الرباعيات الأربع» تأليف ت. س. إليوت، أو الروايات مثل «السيمفونية الرعوية» La Symphonie Pastorale لأندريه جيد (1919)، أو عمل أرماندو بالاثيو فالديز «السيمفونية الرعوية» Sinfonía pastoral (1931). يبين أنتوني بيرجس، أيضا، تأثير الموسيقى في عمله «سيمفونية نابليون: رواية في أربع حركات»، وطبعا في روايته الأخرى «برتقالة آلية»، حيث تؤدي سيمفونية بيتهوفن التاسعة دورا رئيسا، وتنعكس مركزية الموسيقى هذه في فيلم ستانلي كوبريك في العام 1971 المأخوذ عن الرواية. وقد ألهمت رواية ليو تولستوي القصيرة «سوناتة كروتزر» (1889) The Kreutzer Sonata مقطوعة بيتهوفن الموسيقية على البيانو والكمان، وهذا الشكل الموسيقي يوجد أيضا في أساس روايات رامون ديل بايي إنكلان بالإسبانية «سوناتة أوتونو» Sonata de otoño «العصرية» (1902) modernismo، «سوناتة إسيتو» Sonata de estío (1903) ، «سوناتة الربيع» Sonata de primavera (1904) ، وكذلك «سوناتة الشتاء» Sonata de invierno (1905). وهذه هي الحالة أيضا في رواية توماس مان «طونيو كروجر» Tonio Kröger 1903، ورواية هيرمان هيسه «ذئب البراري» steppenwolf (1927).

حلل ناتييه («المسرحية الموسيقية») بالتفصيل، استنادا إلى نموذج الفوغا fugue الموسيقي، رواية أوبير في أكان العام 1965 «الحلقة القادمة» Prochain épisode، وحللت ليلينغ تشانغ الرواية الموسيقية «حفل موسيقى الباروك» Concierto barroco 1974، التي اعترف مؤلفها الكوبي، أليخو كاربنتيير، وهو عالم موسيقي مشهور، بأنه ألّف وفق التركيب الثلاثي للسوناتة والكونشرتو، مع أن الشكلين كليهما يمكن أن يتشكلا من أربع حركات أيضا.

يوجد الإلهام الموسيقي في قلب التجديد العميق للرواية الذي يميز حركة الحداثة الدولية، وهي حركة سندرج فيها المؤلفين المذكورين آنفا بايي إنكلان

وأندريه جيد. في الفصل الثالث للجزء الثاني من رواية «المزورين» Les Faux-Monnayeurs (1925)، وعنوانه «إدوارد يناقش أفكاره حول الرواية»، يزعم إدوارد، وهو روائي، خلال حوار حول باخ مع أستاذه في الموسيقى لا بيروس، أن ما يود عمله في القصة هو «شيء ما سيكون مثل فن موسيقى الفوغا». qudque chose, qui serait comme L›Art de la fugue، من المهم، في هذا المجال، تذكر أحد الأعمال الأساسية الحديثة الأخرى، والذي يعبر عنوانه عن نفسه: رواية ألدوس هكسلي «نقطة مقابل نقطة» point counter point 1928. تبدأ القصة بحفلة موسيقية في «الدار الراقية» Tantamount House حيث يُعزف عمل باخ Suite in C minor. يلاحظ الراوي أن كل آلة تفسر العمل الموسيقي بشكل مختلف، وهي ملاحظة تشكل ذريعة لتفسير نسبية الحقيقة والتقويم المتعدد للرواية. إن رواية «نقطة مقابل نقطة» مبنية، إذن، على الشكل الموسيقي الذي يعطيها عنوانه، ويفصل أفكارها، مستندا إلى ازدواجية هذا الشكل، في استكشاف تناقض العاطفة/ المنطق، الجسد/ الروح، التي كانت بالنسبة إلى هكسلي موضع اهتمام أساس. وهنا يمكن أن نلاحظ تأثير د. هـ. لورانس، الذي تكمن السعادة لديه في القدرة على التوفيق بين هذه الأضداد بشكل متناغم.

هذا التخصيب المتبادل المثمر بين الموسيقى والرواية، الذي يوليه براون «الموسيقى والأدب» اهتماما خاصا، يوجد أيضا لدى كُتّاب مثل ميلان كونديرا وعمله «كتاب الضحك والنسيان» (1979) أو «كائن لا تحتمل خفته»(1984). بهذه الأمثلة، وعدة غيرها، يمكننا مناقشة أن القصة المعاصرة تمثل قول وولتر باتر المشهور المتضمن في دراسته، «عصر النهضة» (1873): «يطمح الفن كله باستمرار إلى الوصول إلى مكانة الموسيقى».

الأدب والفنون التشكيلية: الوصف الدرامي

نسب بلوتارك إلى سيمونيدس السيوسي مقولة إن الرسم «شعر صامت» وإن الشعر «لوحة ناطقة»، وهو تناظر عبّر عنه أيضا في الشرق شاعر القرن الثاني عشر سو دونغبو، الذي زعم، بالإشارة إلى شاعر آخر ورسام أيضا لسلالة تانغ (القرن الثامن وفق التقويم الغربي) - وانغ وي - أنه «يوجد شعر في رسمه ورسم في شعره»

(مقتبس في فاينبرغ 230).

وكما بيّن الباحث البولندي هنريك ماركييفيتش، أصبحت فكرة قابلية التحويل المتبادلة للاثنين صيغة مستهلكة منذ صيغ «إساءة قراءة» ليسينغ وما تلاها، وهذه مقارنات قياسية لا تصل إلى تكافؤ فعلي لنظامين فنيين مختلفين في الحقيقة. فالرسم يستند إلى رموز ودلالات تحافظ على علاقة التشابه مع الشيء أو الواقع الذي تمثله. والأدب، من جهة أخرى، هو أعمال بالكلمات، التي هي وفق مصطلح بيرس دلالات تقليدية رمزية.

اقترب ليسينغ من موضوع الحدود بين الشعر والرسم مركزا، بشكل متناقض، على النحت الإسكندري الذي يمثل قصة موت لاوكون وأولاده الأسطورية على يدي الإلهة مينيرفا. مع الأخذ بالحسبان أن هذه الحادثة أتى وصفها في المقطع الثاني من إنيادة فرجيل، يقترح الفيلسوف الألماني ثلاثة خيارات محتملة: أن أشكال النحات ألهمها الشاعر؛ وأن فرجيل ألهمه التحول الرمزي للمشهد؛ وأخيرا، إن الشاعر والنحاتين ألهمتهم المصادر الكلاسيكية نفسها، التي نسبها اللغوي الروماني ماكروبيوس إلى الشعر الملحمي لليوناني بيساندر.

تثير هذه الخيارات إحدى القضايا الأساسية في بحث التحولات الممكنة بين الفنون التشكيلية والإبداع الأدبي. ونحن نشير، بالطبع، إلى الوصف الدرامي ekhrasis (كريغر). ومنذ ديونيسيوس المولود في هاليكارناسوس فصاعدا، يُعدُّ الوصف الدرامي الكلاسيكي البلاغي رمزا قابلا للمقارنة مع الوصف الحي، ويُفهم بأنه وصف واضح وقوي يحاول جعل الحقيقة المادية مرئية عبر الكلمات. يتضمن هذا المفهوم تقليلا ما من شأن الأدب أمام الفنون التشكيلية، لأن صور الأدب، ورموزه، مصطنعة وتقليدية، مقابل الرموز «الطبيعية» التي يصف بها الرسام الحقيقة. على أي حال، بحلول القرن الثامن عشر، خضع معنى تعبير الوصف الدرامي إلى تقييد مهم وصل إلى تحديد وصف في نص أدبي لعمل فني تشكيلي، سواء أكان هذا معماريا أم منحوتا أم رسما أم لوحة. وأصبح، كما يشير جيمز أ. و. هفرنان، التمثيل الشفاهي لتمثيل بصري.

أحد أكثر الأمثلة استشهادا للوصف الدرامي هو وصف درع أخيل في الكتاب الرقم 18، الأبيات 478-608 من إلياذة هوميروس. ولكن حتى في العصر الكلاسيكي

القديم يمكن اقتراح وجود «وصف درامي عكسي»، يتحول فيه عمل أو مقطع أدبي إلى شكل لوحة أو نحت. يمكننا في هذا السياق أن نقدر سلسلة الزخارف الجنائزية المرمرية الإترورية(*)، الموجودة منذ القرن الثامن عشر في متحف غواماتشي ببلدة فولتيرا، والتي تصور بمنحوتات نافرة رائعة مغامرات عوليس وحوادث هوميرية أخرى. وفي العالم الناطق بالإنجليزية، تبرز قصيدة جون كيتس الوصفية الدرامية المشهورة «غنائية على جرة إغريقية»، على غرار مجموعة وليم كارلوس وليمز الشعرية «لوحات من بروغل». وفي فترة أحدث، وفي سياق إسباني، تُعدُّ قصيدة «حذاء وربطة عنق، فنست فان جوخ» Botines con lazos, de Vincent Van Gogh للكاتبة الأرجنتينية أولغا أوروزكو مثالا رائعا للوصف الدرامي.

في مثال حديث للوصف الدرامي العكسي يمكن أن نبرز الشكل السينمائي لشعر والت ويتمان الوصفي النيويوركي، وهو فيلم «مانهاتا» Manhatta في العام 1920. كان المنتجان السينمائيان، بول ستراند وتشارلز شيلر، وكلاهما مصور ورسام مشهور، عضوين في حلقة ألفريد شتايغليتس بنيويورك، وتميز عملهما القصير، الذي عرض في مسرح ريالتو في العام 1921، بأنه أول فيلم طليعي في أمريكا الشمالية. وهو يشكل إعادة صياغة بصور سينمائية لاثني عشر بيتا من قصائد ويتمان «أوراق العشب». وفي مناقشة مفهوم الوصف الدرامي، يتحدث ميشيل ريفاتير عن «المحاكاة المزدوجة» بالطريقة التي يمثل فيها نص وصفي درامي بالكلمات لوحة تشكيلية. لكن فيلم ستراند وشيلر يكشف الإمكانات الإبداعية للوصف الدرامي العكسي، كما يحاول في صوره السينمائية التشكيلية ترجمة الصور اللفظية لشعر ويتمان: Ut poesis picture (مثلما هو الرسم، كذلك الشعر).

وباختصار: إن مانهاتا Manhatta قصيدة وصفية درامية بصرية لا تستند فقط إلى القصيدة ذات العنوان نفسه - القسم الذي كتبه ويتمان باسم Mannahatta - ولكن إلى أبيات مختلفة من أقسام أخرى لأشعار «أوراق العشب» Leaves of Gross، والتي تُنَظّم فيها نصية الكتابة، المعاد إنتاجها في ملصقات عند بداية كل مشهد، إيقاع الفيلم وتعطيه معناه. إن اختيار النصوص، وقبل كل

(*) نسبة إلى إتروريا، وهي بلاد قديمة في غرب إيطاليا. [المترجم].

شيء موضعها، يكتسب أهمية كبيرة. وبشكل ما يمكننا القول إن هذه النصوص هي مخطوطة الفيلم، الذي تدور أحداثه في تعاقب اثنتي عشرة لحظة بين الفجر والغسق، التي يوجد بينها عدد متساوٍ من الفراغات أو المحذوفات.

صور دون كيشوت

تحتوي رواية سرفانتس العظيمة «دون كيشوت» على كثير من اللحظات التنبؤية التي يبدو أنها تتكهن للعمل بحياة خصبة في الفنون التشكيلية. في بداية المغامرة الأولى لفارس الملامح الحزينة (1، 2) يعلن: «محظوظ الزمان ومبارك العصر حين تتكشف أعمالي المشهورة، التي تستحق الحفر بالبرونز، والنحت بالرخام، والرسم على ألواح بوصفها ذكرى للمستقبل»(25).

يعود تاريخ الصور المعروفة الأولى لشخصية دون كيشوت ومرافقه وشخصيات أخرى من الرواية إلى العام 1614، حتى قبل نشر الجزء الثاني من الرواية. ويبدو أن هذه التشكيلات الرمزية، المنسوبة إلى أندرياس برتشنايدر، تتعلق باقتباسات مبكرة أخرى من الرواية، شخصيات سرفانتس التي شكلت جزءا من العروض والإيمائيات في المهرجانات الباروكية.

تجاوب المسرح الباروكي فورا مع الإمكانية التمثيلية غير المحدودة لشخصيات سرفانتس، وحتى خلال السنة الأولى من نشر الكيخوته El Quijote، عرض المسرحي الفالنسي غيين دي كاسترو كوميديا بعنوان «دون كيشوت دولامانشا» Don Quixote de la Mancha، حكت قصة مغامرات كاردينيو ولوسيندا، ودوروتيا ودون فرناندو الغرامية. لفتت القصة نفسها انتباه وليم شكسبير الذي كتب مع جون فليتشر مسرحية «تاريخ كاردنيو»، التي عرضت مرتين أمام البلاط الإنجليزي في العام 1613 وفقدت منذ ذلك الوقت.

تساعد هذه الأمثلة في تشكيل أساس نجاح دون كيشوت الطويل على المسرح، وهو نجاح سيتضمن أيضا باليه ماريوس بيتيبا وألكسندر غورسكي ونوريفيف وجورج بالانشين؛ وأوبرات ساليري وكالدارا وبايسييلو ومندلسون وماسينيت وكريستوبال هالفتر وخوزيه لويس توفينا. تبنت الموسيقى أيضا شخصية دون كيشوت، ويمكن أن نذكر هنا القصيدة السيمفونية المعنونة «دون كيشوت»، التي عرضها ريتشارد

شتراوس في العام 1898؛ وأوبرا للدمى ألّفها مانويل دي فالا «إل ريتابلو دي مايسي بيدرو»؛ El retablo de Maese Pedro (1923)، وأعمال أخرى لموسيقيين إسبان مثل جيسوس غوريدي وأوسكار إسبلا وجيراردو كومباو وإرنستو هالفتر وخواكين رودريغو.

تستحق الرسوم الإيضاحية التي ترافق طبعات رواية الكيخوته El Quijote المتتالية اهتماما كبيرا. ظهر أولها في طبعة ألمانية للعمل نشرت في فرانكفورت في العام 1648، وفي ترجمة جيكوب سيفري الهولندية المنشورة في دوردريخ`ت في العام 1657، وفي الترجمة الإسبانية التي طبعها خوان مومارتر في بروكسل في العام 1662. وهذه بداية سلسلة كبيرة من الأوصاف الدرامية العكسية المستندة إلى الرواية التي ستستمر حتى رسوم سلفادور دالي الإيضاحية الرائعة لطبعة جوزيف فوريه الباريسية في العام 1957.

لا يتجاهل مشروع سرفانتس ومكتبة كوشينغ في جامعة إي آند أم A&M بتكساس تقليد الكيخوته El Quijot الرمزي بوصفه عنصرا أساسيا في تكريس النص وتحويل دون كيشوت إلى رمز ثقافي. تسمح لنا تقنيات المعلومات الجديدة بمراجعة بنك صور الكيخوته (1605) QBI 1905، على الإنترنت (www.qbi2005.com) الذي يديره خوزيه مانويل لوسيا ماغياس، الذي غطى 550 طبعة و17603 صورة في نهاية العام 2013.

هذه الطبعات المصورة هي مجرد واحدة من التيارات العديدة التي تشكل سيل الصور الرمزية المستندة إلى الكيخوته El Quijot، التي ستتضمن أيضا لوحات ورسوم دومينيكوس فان واينن، وفراغونارد، ووليم ترنر، وغويا، ولسلي، وكاميل كورو، وأونوريه دوميه، وبول سيزان، وبابلو بيكاسو، وبول كلي، ومارسيل دوشامب، وجورج غروسز، وإدوارد هوبر، وجاكسن بولوك، وصور لويس دي أوشاران، وبالطبع، أفلامه.

تفسر الإمكانية التصويرية لأوصاف سرفانتس الاهتمام الذي أولاه إلى عمله المصورون وفنانو الحفر والرسامون، وحتى مديرو الإعلانات، لكن هذه السمة الدائمة، المتحالفة مع الفعالية الاستثنائية لبناء التركيب السردي، تسوغ في الوقت نفسه تحويلات الكيخوته El Quijot السينمائية المختلفة.

بالبناء على مشهد قصير استند إلى الكيخوته El Quijot جرى تصويره في العام 1898 لمصلحة شركة غومونت السينمائية، كان للعلاقة الخصبة بين الأدب والسينما معلم تأسيسي في العام 1903، مع عرض فرديناند زيكا ولوسيين نونغوي عملهما «مغامرات دون كيشوت دو لا مانشا» Les Aventures de Don Quichotte de la Manche ، في واشنطن، الذي صُوّر لمصلحة المنتجين الفرنسيين العظيمين الأخوين باثيه. ومن بين 150 عملا سينمائيا وتلفزيونيا عن رواية الكيخوته El Quijot، توجد أعمال ذات مستوى تجاري وجمالي متفاوت جدا. غير أن بعض هذه الأعمال قد أصبح جزءا من تاريخ السينما. وقد وصلت إلى هذا المستوى بالتأكيد نسخ في العام 1932 للتعبيري الألماني جورج فلهلم بابست، أو نسخ رافاييل جيل في العام 1948. إن نسخة تلميذ أيزنشتاين، غريغوري كوزينتزيف، وهي إنتاج سوفييتي ممتاز جرى تصويرها في شبه جزيرة القرم في العام 1957، جديرة بالذكر أيضا.

تستحق محاولات أورسن ويلز لنقل رواية «الكيخوته» إلى الشاشة معالجة منفصلة. فقد كتب ويلز، وهو أحد أعظم معدي أعمال شكسبير، مع عمله التعبيري «مكبث» في العام 1948، وعمله «عطيل» في العام 1952، «وقرع الأجراس عند منتصف الليل» (المستند إلى شخصية فولستاف)(*) في العام 1966، نصا سينمائيا مستندا إلى رواية «الكيخوته» وسعى إلى تحقيق رؤيته السينمائية للفيلم حتى وفاته، وهي محاولة لم يبق منها سوى أجزاء مفرقة فقط. وأخيرا، فإن عمل المخرج الإسباني مانويل غوتييريز أراغون مثير للاهتمام بشكل خاص. في العام 1991 صور أراغون نسخة تلفزيونية للرواية في خمسة أجزاء، بمدة إجمالية تبلغ أكثر من خمس ساعات. ولاحقا، في العام 2002، ستُعدُّ نسخة سينمائية تغطي النصف الثاني من الرواية خلال ساعتين.

(*) شخصية كوميدية نموذجية في مسرحية شكسبير «هنري الرابع». [المترجم].



الشكل (8-1) اللوحة 30. دون كيشوت يقهر فارس القمر الأبيض، الجزء الثاني، الفصل الرقم 64، الصفحة الرقم 273 © أنطونيو كارنيتشيرو و ج. فابريغات/ RAI 1780

ما قبل السينما

يرى إدوارد سي. رايلي، مؤلف كتاب «نظرية سرفانتس حول الرواية» الجدير بالذكر، أيضا أن «الكيخوته» El Quijot رواية يمكن فهمها في الواقع بشروط بصرية، وأن مشكلات الفهم البصري كانت أساسية في بنية الكتاب نفسه. لم يكن رايلي الناقد الوحيد الذي يقارب الرواية من خلال هذه الشروط. في العام 1981، درست ديان تشاف تقنيات لوحة الوجه، والصورة، والحياة الساكنة، والمشهد الطبيعي التي استخدمها سرفانتس، الذي تُعرّفه بأنه «رسام دون كيشوت». إن ملاحظات تشاف مشابهة لملاحظات هنري سوهامي فيما يتعلق بمسرح شكسبير، الذي وفقا له تُعدُّ الأشياء - الآلات، والأدوات، والوثائق، والكتب، والسوائل، والجواهر، والطعام، والملابس - بالإضافة إلى المكان وطبيعة الشخصيات - بدانة فولستاف، والبثور على وجه باردولف، ونحول بينتش أو كاسيوس، أو شخصية تشارلز البارزة في مسرحية كما تحبها - هي في ذاتها أبطال كل مشهد.

حقيقة أن هيلينا بيركاس دي بونسيتي تعنون أحد أعمالها الأخيرة حول سرفانتس، «سرفانتس كاتب ورسام Q»، هو مؤشر إلى مفهومها. فهي تصف ميلا سرفانتسيا وصفا دراميا تسميه «تقنيات الكتابة التصويرية»، متنبئة في طرق شتى بالتقنيات التصويرية للانطباعيين والتعبيريين والسرياليين في القرون التالية.

تساعدنا هذه المناقشات في فهم الجاذبية الاستثنائية التي مارستها رواية «الكيخوته» El Quijot دائما على فناني الصورة، سواء أكان هؤلاء رسامين أم منتجي أفلام. إذا كانت الرواية تنظم حقيقة شفاهية، ويحدث الفيلم التنظيم نفسه بالحقيقة البصرية، فإن المرء يمكنه تقديم الحجة بأنه يوجد في رواية «الكيخوته» تحديد شفاهي متعمد مسبق لما هو بصري، ليس في العناصر المتعلقة بما هو جمالي أو تصويري أو وصفي صرف فقط، ولكن أيضا المتعلقة بما هو ديناميكي وعلائقي وسينمائي. هذا التحديد الشفاهي المسبق لما هو بصري يسهل إعداد كتّاب النصوص السينمائية ومنتجي الأفلام لعمل سرفانتس، لكنه يسمح لنا أيضا بالتحدث عن «ما قبل التصوير السينمائي» في رواية دون كيشوت.

كانت ولادة السينما في العقد الأخير من القرن التاسع عشر بفضل مسارين من التطوير يمكن تتبعهما تماما بالعودة زمنيا. فمن جهة، هناك التقدم العلمي والتقني

الذي سمح للإخوة لوميير في فرنسا، بالإضافة إلى مخترعين آخرين في دول مختلفة، بالتقاط ثم عرض صور متحركة. ولكن، من جهة أخرى، يجب إضفاء أهمية أكبر على التطور الجمالي للأشكال المكانية أو الرمزية أو السردية خلال قرون مختلفة. لذلك فإن السينما منذ بداياتها ستتضمن بعدين متكاملين: التجديد التقني وتأليف أشكال فنية متنوعة. وقد تحدث كانودو، بهذا الخصوص، عن ce nouveau-né fabuleux de la Machine et du Séntiment (مقتبس في روماغيرا وألسينا ثيفينيت 15؛ أعجوبة ولدت من الآلة والمشاعر).

لهذا السبب، يمكن فهم تعبير «ما قبل السينما» بطريقتين. إن التقبل الأكثر شيوعا اليوم هو الذي يشير إلى فترة ما قبل 1895 والأدوات التي كانت مستعملة قبل هذا التاريخ لتحريك وعرض الصور. في هذا السياق، على المرء أن يأخذ في الحسبان أدوات مثل «المصباح السحري» الذي صوره اليسوعي الألماني أثاناسيوس كيرتشر، الذي يناقش في الكتاب العاشر لعمله المنشور في العام 1646، بعد وفاة سرفانتس بثلاثين سنة، «الضوء والظل من الفن العظيم في العالم» Ars Magna Lucis et Umbrae in Mundo ، ما يدعوه «شبه الساكن» أو «السحر التمثيلي»، ويميز التقدم الذي أحدثه في هذا المجال عالم الرياضيات الدنماركي توماس فالغنشتاين.

ولكن يبدو أن الميل إلى فهم «ما قبل السينما» اليوم بتعبيرات تقنية كليا قد أُلغي لمصلحة صياغة نصية ومعرفة بينية ثقافية لما سمي «العالم ما قبل السينمائي».

لا يغطي هذا المفهوم أنماط التمثيل البصري قبل نهاية القرن التاسع عشر فقط، بل التقاليد الرمزية والترفيه الشعبي والمسرح وفنون تصويرية أخرى أيضا، وبشكل خاص القصص والأدب السردي، مع إدراك وجود قدر كبير من التداخل والانتقال بين هذه الفنون كلها. وترى ساندرا ماشيتي (33) أن ما قبل السينما هو كل ما سبق السينما، وما يوضحها في الوقت نفسه، لذلك تناقش بأنه من الضروري الأخذ في الحسبان تاريخ الفن والمسرح والأدب والثقافة بشكل عام عند مناقشة الفيلم. وتجادل بأنه يستحيل استثناء التقليد السردي من تاريخ الإدراك البصري الذي يؤدي بالضرورة إلى صناعة السينما.

قد نتذكر هنا عمل بول لغليز الرائد، الذي درس قبل أكثر من خمسين سنة «إنيادة فرجيل» بوصفها عملا سابقا للسينما. وفي المؤتمر الدولي للدراسات السينمائية

الذي عقد في السوربون في العام 1955، كان بيير فرانكاستل قد وجد في النصوص الأدبية الكلاسيكية عناصر تنبأت بالنسبة إليه بوصول الفيلـم. كان لهذا علاقة ببعـض طرق التعبير عن القصـص والمؤلفـات من تعدد الصـور الطبيعيـة التي تمر أمام أعيننا. ويميز لغليـز (23) الطرق التي يمكن فيها فهـم عمل فرجيـل علـى شكل فن بصـري، حتى أنه يذهب إلى حد الزعم بأن الإنيـادة soutient un rythme filmique d›une extraordinaire et éclatante pureté (25)؛ تحافظ على إيقاع سينمائي ذي نقاء استثنائي ومدهش). هذا «الفن السينمائي» للكتّاب ما قبل السينمائيين يتضمن صنع صور متحركة، تغنيهم بجميع مهارات الرؤية، وتضعهم على مستويات مختلفة مترابطة وفقا لتركيب نحوي فني يدمج استمرارية العمل مع إيقاع يرضي خيال القارئ البصري.

لا نظن أن هذه الحجج تتضمن فهما للفيلم بأنه شكل مشتق من الأدب، وهي علاقة قد تتجاوز ما ميزه منتجو الأفلام مثل جريفيث وأيزنشتاين في التاريخ المبكر للسينما، ولكن بالأحرى إن كلا من هاتين اللغتين، لغة الأدب ولغة السينما، تقدم حلولا للصعوبات السردية التي تُعدُّ في أشكال عدة قابلة للمقارنة. ولهذه التشابهات أساس في العلاقة الطبيعية بين واقع يمكن روايته ورؤية وجهة نظر محددة (أو «نقطة الأُذُن»، كما يدعوها فرانسوا بوست في كتاب له أصدره منذ العام 1987)، ويمكن أن تخلق علاقة مطابقة للأحداث وأوصاف المشاهد الطبيعية والأشياء والناس.

شكسبير

لم يستغرق تفسير لغليز للإنيادة وقتا طويلا لإثارة ردة فعل بين الخبراء في أعمال وليم شكسبير، الكاتب الكلاسيكي الذي ربما تدين له السينما على نحو أكثر، من الناحية النوعية إن لم تكن الناحية الكمية. لن نتعمق في كل تاريخ المعالجات السينمائية لمسرحيات شكسبير بكاملها، التي جمعها في دراسة كينيث س. روثويل، بل سنركز بالأحرى على الطرق التي يُعدُّ فيها عنصر ما قبل السينما ذا أهمية كبيرة لدراسة عمل شكسبير. بهذا الخصوص، يكتب هنري ليميتر في العام 1960 عما يدعوه «الطبيعة ما قبل السينمائية للمسرح الشكسبيري» (ليميتر 27)، ويعرّف

رينيه لالو مؤلف مسرحية «مكبث»، وهي مأساة صدرت منها ثلاثون ترجمة على الأقل، بأنه «رائد السينما» الحقيقي.

تركز الدراسات الفرنسية لما قبل السينما على مسرحيــة «هنري الخامس» (1599-1598). وما يُعدُّ ذا أهمية خاصة هنا هو دور الجوقة، التي تطلق مقدمة ساحرة للمسرحية مع محاولة استكشاف أسئلة ستتكرر خلال العمل كله. لهذه الأسئلة علاقة بحدود قدرة المسرح على تقديم حكاية بطولة حافلة بمشاهد وأحداث وشخصيات مدهشة. تستثير جوقة مسرحية «هنري الخامس» الجمهور، وتشجعه على استعمال خياله لتعويض نواقص تجهيزات الديكور في مسرح مثل الغلوب، النواقص التي كانت موجودة أيضا في المسارح الإسبانية المعاصرة أو الكوراليس corrales (أو المقصورات)، التي قدم فيها لوب دي فيغا وكتاب مسرحيون كوميديون إسبان آخرون أعمالهم:

هل يمكن لهذه الحجرة أن تحتوي
حقول فرنسا الشاسعة؟ أو قد نتزاحم
ضمن هذه الخوذ الخشبية ذاتها
التي أرعبت الهواء في أغينكورت؟
آه، عفوا! لأن شكلا مقوسا قد
يشهد في مكان صغير على مليون؛
واسمح لنا، فإن رموز هذا الحساب العظيم،
تفرض العمل على قواك الخيالية.

(شكسبير 1966: 363)

يمكن أن نلاحظ هنا نقاشا رمزيا بارعا وسابقا لعصره avant la lettre : يستفيد المؤلف من عُرْف اللغة ذاته ومن مخيلة الجمهور كي يعوض العرض الشكلي بالضرورة للمعارك الكبيرة والدسائس الديبلوماسية التي تحدث في كل من فرنسا وإنجلترا. تخاطبنا الجوقة بصيغة الأمر، على نحو لغوي إقناعي صادق يؤثر مباشرة في سلوكنا. ويصبح الجمهور مشاركا في إعادة خلق لعالمي البلاط والجيش. في الفصل الثالث يمكن أن نقرأ: «الجوقة: وهكذا بجناح متخيل

تطير مشاهدنا السريعة / في حركة لا تقل سرعة / عن تلك المتعلقة بالفكـــر» (شكسبير 389). وفي مقدمة الفصل الرابع: «مع ذلك أجلس وأنظر؛ / مراقبا أشياء حقيقية بما تكون عليه مهازلها» (409).

إن التماس الجمهور للتعاون بنشاط في ملء الفجوات وحالات الغموض في النص الدرامي يتكرر في مقدمة مسرحية «التاريخ المشهور لحياة الملك هنري الثامن»(*): «لذلك، لأجل السماء/ [...] فكر بأنك ترى/ الأشخاص ذاتهم لقصتنا النبيلة/ كما كانوا يعيشون؛ فكر بأنك تراهم عظماء/ ويتبعهم الحشد والكدح العام/ من ألف صديق؛ ثم، بلحظة انظر/ السرعة التي تقابل فيها هذه القوة البؤس» (855-56).

لا يمكننا توجيه أي اعتراض على الزعم بأن شكسبير كان منتج أفلام محتملا، كما يناقش سوهامي. إن سمات كتابته تتفق مع هذا الزعم، كما هي رغبته في تجاوز الحدود التقنية والمعبرة التي فرضتها تجهيزات المشهد آنذاك عليه. والنتيجة أن بإمكاننا إضافة إنجاز الأعمال ما قبل السينمائية إلى كثير من ميزات شكسبير التي ألهمت الكثير من النقاش بين النقاد والباحثين. هذه الظاهرة، التي برزت قبل أكثر من نصف قرن مع «إنيادة فرجيل»، تفسح المجال لمفهوم آخر حول العلاقة بين الأدب والفيلم، والذي يغني على نحو أكثر الفكرة المقارنة الكلاسيكية حول التوضيح المتبادل للفنون.

(*) مسرحية تاريخية من خمسة فصول كتبها وليام شكسبير وجون فليتشر، يصوران فيها العصر المباشر السابق لعصرهما من خلال بلاط الملك هنري الثامن وتفاصيل طلاقه وزواجه الثاني وتمرده على السلطة الدينية التي تشاركه الحكم. وتنتهي المسرحية بترقب الشعب الإنجليزي لخليفته، الملكة إليزابيث، التي عايشها المؤلفان وسربا من خلالها انتظارهما للحكم الجديد وعبرا عن امتنانهما للملكة. [المترجم].

9

عودة الأدب

> «ما نحتاج إليه هو أماكن، أي طاولة مع بعض الكراسي حولها، حيث يمكننا أن نتعلم ثانية كيف نقرأ، كيف نقرأ معا»

هل الأدب المقارن «فرع معرفي يدرس نفسه»؟ هذا زعم مغامر، ولكن يمكن - على الأقل - تخيل مستقبل للأدب المقارن ضمن الدراسات الأدبية بأنه «فن في الوسط، ديبلوماسية بين الفروع المعرفية، مركز تبادل للخصوصيات الثقافية» (سوسي، «الجثث الرائعة» 20).

قد يبدو هذا الموقف المتفائل عن مستقبل الأدب المقارن مضللا، مع الأخذ في الحسبان الظروف التاريخية والاقتصادية والتقنية والاجتماعية التي نجد أنفسنا فيها مع بداية الألفية الجديدة. ثمة إحساس بنهاية عصر– قبل كل شيء - فيما يتعلق بالتقليد الأدبي والإنساني الذي كان جزءا من التجربة الغربية قبل وقت طويل من وصول ما يدعى بما بعد الحداثة. إذا أعلن نيتشه موت الإله في العام 1883، فإن

القرن التالي يردد مزاعمه، مع كثير من الفكر الفلسفي الذي يتخذ مظهر المرثاة. سيتبع فرانسيس فوكوياما هذا الاتجاه بإعلانه نهاية التاريخ، الذي بلغ بشكل مزعوم نقطة وصوله بالديموقراطية التحررية واقتصاد السوق. غير أن فوكوياما سيخفف مزاعمه بالاعتراف بأن التاريخ لن ينتهي كليا حتى يكون التقدم في التقنية الحيوية قد غيّر البشر إلى درجة أننا قد ندخل عصر ما بعد الإنسان الجديد. كذلك تأمل داميان تومسن، الذي يدرس الاعتقاد بنهاية العالم المعاصر، «نهاية الأزمنة» هذه بالطريقة نفسها التي استكشف فيها ج. هـ. بلامب «موت الماضي». بالمقارنة مع هذه الوفيات الكبيرة، تبدو نهاية الرواية مسألة بسيطة، كما هي الحال مع عمل جورج شتاينر «موت التراجيديا»، أو عمل رولان بارت المشهور «موت المؤلف» الذي جرى توضيحه في «هسهسة اللغة» Le Bruissement de la langue(*).

ضمن هذا السياق الإيحائي علينا وضع زعم سوزان باسنيت، المذكور في الفصل الأول، بأن «الأدب المقارن اليوم ميت بمعنى معين» (47). فقد ربطت باسنيت هذا التراجع للأدب المقارن بانخفاض عدد كراسي الجامعة المخصصة لهذا الفرع المعرفي، واستعادة دراسة الأدب الإنجليزي على حساب النظرية الأدبية في الولايات المتحدة، وتأثير الدراسات الثقافية، وكشف التحيز المركزي الأوروبي بدراسات ما بعد الاستعمار. وذكرنا أيضا وصف غياتري تشاكرافورتي سبيفاك في العام 2000، في «محاضرات مكتبة ويليك في النظرية النقدية» في مدينة إرفاين، حول آخر «لهاث لهذا الفرع المعرفي المحتضر»، الذي عَدّته أيضا نتيجة سيطرة ما بعد الاستعمار على الفكر الثقافي والاجتماعي. وهذا ليس تشخيصا واعدا حين يتعلق الأمر بتنشيط الأدب المقارن في بداية قرن جديد، وهو مماثل في نبرته لاستهلال الطبعة الثانية من مقدمة كلاوديو غيين لهذا الفرع المعرفي «الأدب المقارن وأزمة العلوم الإنسانية» La Literatura comparada y la crisis de las humanidades.

في هذا النص ينقل غيين إحساسا عاما بالشك، مع الأخذ في الحسبان أن العصر الذهبي للمقارنة، الذي استمر منذ نهاية الحرب العالمية الثانية إلى منتصف الثمانينيات،

(*) كتاب صدر بالفرنسية (1983) بعد وفاة بارت، ترجمه إلى العربية د. منذر عياشي تحت عنوان «هسهسة اللغة»، وقد صدر عن دار الإنماء الحضاري بحلب في العام 1999. ويمكن ترجمة العنوان، حفيف اللغة، أو ضوضاء اللغة. [المترجم].

بدا أنه قد انتهى. وأفكار غيين ليست بعيدة عن تلك التي قدمها إدوارد سعيد(9) في كتابه الأخير «الإنسانوية والنقد الديموقراطي». ويتخذ «تقرير سوسي» (الأدب المقارن في عصر العولمة)، بدوره، وجهة نظر أكثر تفاؤلا بكثير حول فرص وإمكانات الأدب المقارن المعاصر بوصفه فرعا معرفيا جامعيا ومجالا للبحث في آن واحد.

على مستوى أقسام العلوم الإنسانية الجامعية، يعلن ج. هيليس ميلر (2-3) بصراحة أن زمن دراسة الأدب قد «انتهى»، أولا بسبب التأثيرات اللاحقة للموجة التحليلية التي كان هيليس ميلر نفسه جزءا منها، وبسبب التأثير المتزايد للدراسات الثقافية أيضا. إن الأدب، بالنسبة إلى هيليس ميلر، هو فئة فقدت خصوصيتها تدريجيا في فئات «الخطاب» و«التناص» و«المعلومات» الأوسع. وفي حكمه، الذي لا يقل قسوة عن مسوغات الحالة، فإن الأدب مجرد من القوة التي ستُعدُّ بديهية لو كانت جزءا وثيقا من ثقافة متجانسة وحيدة يستقر فيها مواطنو أمة معينة (4).

وكنتيجة طبيعية لحالات الموت والانقراض المختلفة التي ذكرناها آنفا، نشر بروفيسور برينستون ألفين كرنان في العام 1990 نصا تعرض للنقاش كثيرا: «موت الأدب». يصف كرنان كيف ولماذا حدث أنه حالما تفقد الرومانتيكيات التي دعوناها بالأدب جاذبيتها بوصفها فئة، تختفي من العالم الاجتماعي ومن وعي الأفراد في آن واحد. إن كلا من العناصر الداخلية المنشأ والخارجية المنشأ تضطلع بدور في هذه العملية، ويرى كرنان أن تأثيرات التفكيك والتلفزيون مؤذية على حد سواء لاستمرارية الأدب. والثاني، التلفزيون، بالنسبة إلى كرنان هو رمز الثورة التقنية التي عَدَّها ماكلوهان نعيا لمجرة غوتنبرغ. والتفكيك، الذي يؤجج أثرا مدهشا عبر النظام الجامعي الأمريكي بإصراره على غياب المعاني المستقرة للغة والنصوص، قد ترك الطريق مفتوحا لنسبية أدبية راديكالية، ولتمييع المعيار، وفي النهاية، للانتقاص من قدر الطرق التي كان الأدب يُدرَس فيها بشكل تقليدي بوصفه مصدرا مميزا للمعرفة والتعليم الجمالي. ويبرز اثنان من علماء المدرسة القديمة - كلاهما بالمصادفة اسمه بلوم: ألان وهارولد - في شجبهما لهذه الرؤية الإنسانية، بعملين مهمين هما «إغلاق العقل الأمريكي» و«المعيار الغربي»، على التوالي.

سيكون الناقد الأمريكي الشمالي سفين بيركرتس راديكاليا حتى بدرجة أكبر، بنشره في العام 1994 «مرثيات غوتنبرغ»، العمل الذي يوضح فيه موقفه المتشائم نحو

مستقبل القراءة في العصر الإلكتروني. يجمع بيركرتس سلسلة من النقاشات حول كيف يمكن للتقنيات الجديدة أن تشوه الوضع الإنساني، بتمزيق هويتنا وإضعاف عمق وعينا. ثم يضيف إلى الأخطار المختلفة على الإنسانية، التي حددها غيين، أو هيليس ميلر، أو سعيد، أو جورج شتاينر، النتائج التي لا تقل فظاعة للتقنيات الجديدة.

لكن جوهر المسألة لا يكمن كثيرا في كيف ستنهي تقنيات الاتصال الجديدة حالة الأمور التي هي ضمن مجال اهتمامنا، وهي الثقافية والأدبية، ولكن في الطريقة التي سيغيرون حالتها هذه بشكل جوهري خلال تقدمنا. إن الموت المنذر كثيرا للكتّاب ليس جازما أو يتعذر وقفه، ومع ذلك، يمكن في السنوات المقبلة أن تتعايش المكتبة الرقمية مع، أو حتى تحل محل، الأشكال التقليدية للقراءة. وبالمنطق نفسه، بدلا من التركيز على موت الأدب، يجب أن نتخيل إمكانات الأدب الإلكتروني وحدوده، أو بشكل أفضل حتى، الطرق التي سيتغير فيها الأدب نتيجة للعصر الرقمي، ليصبح ما يمكن تسميته «ما بعد الأدب».

يتناول كرنان «الأدب» بمعناه الأوسع، وهو موقف مسوغ بسهولة مع الأخذ في الحسبان تاريخ حضارتنا. وبالنسبة إلى كرنان، تشكل الأعمال العظيمة نظاما أدبيا للثقافة المطبوعة، وتكمن قدرتها المؤسساتية إلى حد كبير في قوة الوسائل الآلية التي وضعها غوتنبرغ في خدمة ثورة تقنية أقدم، وهي اختراع الأبجدية المكتوبة التي اكتشفها السومريون بين العامين 4000 و3000 ق. م. (قارن الفصل الثالث). ومن المهم ملاحظة المدى الذي تكرر فيه تقنيات الترتيب الأبجدي والحرف المتنقل Movable Type أصداء وحاجة بعضها إلى البعض الآخر، في مفهومها التجزيئي للغة ونمطها التركيزي للإنتاج والتوزيع. وبالنسبة إلى الخاصية الصناعية للطباعة الأوروبية، يمكن أن يقارنها المرء بالكتاب الآسيوي الشرقي، المنتج من كتل خشبية محفورة، والذي حافظ على جذوره في خط اليد والبراعة اليدوية والصناعة المحلية.

مجرة غوتنبرغ

بهذا الخصوص، أوضح تلميذ ماكلوهان، وولتر أونغ، كيف أن الثورة الثانية (آلة الطباعة) أعطت دفعا استثنائيا إلى الثورة الأولى (الأبجدية الصوتية)، حين كانت الطباعة لا الكتابة هي ما يجسد الكلمة، ومعها التواصل والنشاط الفكري.

قبل أكثر من ثلاثين سنة، حالما بدأت دراسات ما بعد الاستعمار تحدث تأثيرا في العالم الأكاديمي، توفي ماكلوهان. باعتباره أستاذا للأدب في جامعة تورنتو، وخبيرا في تينيسون وبوب وكولردج وبو ومالارميه وجويس وباوند وجون دوس باسوس، من بين آخرين، نشر ماكلوهان في العام 1962 عملا سيكون له تأثير كبير في الفكر في الثلث الأخير من القرن العشرين: «مجرة غوتنبرغ: صنع إنسان مطبعي». حين صاغ ماكلوهان هذه العبارة – مجرة غوتنبرغ Gutenberg Galaxy - التي ستستمر في حصولها على هذا النجاح، والتي أشارت إلى دورة الحداثة التي تجلت في اختراع آلة الطباعة، عَرّفها مقابل مجرتين سابقتين: الشفاهية، والمخطوطة. وعنى عمله أيضا أن اسمه سيُستعمل لتعريف عهدنا المعاصر بأنه الذي تميز بتقنيات الاتصال «الكهربائية»، التي ظهرت في القرن التاسع عشر باختراع البرقية الرائد، الذي تلاه هاتف غراهام بل، وحاكي إديسون، وصور الأخوين لوميير السينمائية، ومذياع دي فورست وماركوني، وأخيرا التلفزيون، الذي كان تقنية فعالة في الثلاثينيات لكنها ستصبح متوافرة عالميا في نهاية الحرب العالمية الثانية فقط.

في العقود الثلاثة التالية لوفاته، جرت أحداث مهمة جدا من المنظور الذي جعله ماكلوهان خاصا به. فقد ذكر في كتاباته الحاسب الآلي بوصفه وسيلة لخزن البيانات إلكترونيا، ومن وجهة نظر معاصرة تبدو كتاباته تنبؤية. وحين يكتب عن كيف يجعل الاعتماد الإلكتروني المتبادل العالم قرية عالمية، ستختزن فيها المعلومات داخل دماغ إلكتروني عملاق بدلا من مكتبة الإسكندرية الضخمة، أو يصف الطريقة التي يغزو بها الأخ الكبير داخليتنا، بينما يصبح وعينا خارجيا، يبدو أنه كان قادرا على توقع كثير من سمات عصرنا المترابط بدقة فائقة.

بعد بضع سنوات من «مجرة غوتنبرغ»، في مقابلة طويلة مع مجلة «بلي بوي» Playboy، يعبر ماكلوهان عن هاجس يتعلق بالحاسبات الآلية التي ربما كانت في تلك اللحظة مجرد حلم، لكنها اليوم أهم سمة لما سندعوه، مع مانويل كاستلز، «مجرة الإنترنت»، أو ما يفضل آخرون مثل نيل بوستمان (22) تسميته «عصر الاتصال الإلكتروني». ووفقا لرأي ماكلوهان، يوحي الحاسب الآلي بالوعد الذي يحدث تقنيا حالة فهم ووحدة عالمية، حالة استيعاب في العالم لما يمكن أن يوحد البشر كلهم ضمن عائلة واحدة ويخلق انسجاما وسلاما جماعيا دائما. سيكون هذا

الاستعمال الملائم - الحقيقي بتعبير ماكلوهان – للحاسب الآلي، وفقا لمعاييره، مقابل استخدامه وسيلة للتسويق أو لحل المشكلات التقنية (ماكلوهان وزينغرون).

ولكن مانويل كاستلز يناقش (31) أنه على الرغم من حقيقة أن الإنترنت قد تخيله خبراء الحاسب الآلي منذ بداية الستينيات، فإن شبكة الإنترنت العالمية قد ولدت في العام 1995، وبالنسبة إلى الأفراد والشركات والمجتمع عموما، بمعنى القول إننا لم نتجاوز بعد الفترة المؤثرة - «التمهيدية» - لما يمكن تسميته ثقافتنا الجديدة حول الإنترنت. على أي حال، غير أنه قد مر وقت كافٍ لنسأل أنفسنا إلى أي مدى يمكننا تحديد تأثيراتها في الوضع البشري. أو ربما نتساءل، وبأهمية أقل، وإن بقيت مهمة عن مسألة علاقتها ببقاء الأدب.

الكلمة والتقنية: التداخلية

فضل ماكلوهان الإشارة إلى «أطفال التلفزيون» بأنهم أنصار مجرة غوتنبرغ، لكننا وصلنا الآن إلى مجرة الإنترنت، ولعرض هذا التغيير يستعمل نيكولاس نيغروبونتي عبارة «الأطفال الرقميون»، وهي صياغة تتنبأ بعبارة مارك برنسكي «المواطنون الرقميون». مع أن ماكلوهان حسب أن من دعاهم أطفال التلفزيون سيدخلون روضة الأطفال مع 4 آلاف ساعة متراكمة من التعرض للتلفزيون، فقد فكر بأنه لايزال من الممكن وجود مزيج مبدع من غوتنبرغ الأبجدي وما دعاه بالثقافة «الكهربائية».

يجب أن نتفادى هنا الأفكار الشائعة السهلة. إن تصنيف التلفزيون بأنه أصل جميع علل ثقافتنا لايزال أمرا مألوفا بين المثقفين، لكن هذا تبسيط كبير أيضا. وفي الحقيقة، أثار التلفزيون كثيرا من التأمل الجدير بالاهتمام بين مفكرين معاصرين في دراسات الأدب والاتصالات. ووصف بيير بورديو (54-55)، على سبيل المثال، الطريقة التي استعمل فيها التلفزيون الحكومي خلال الخمسينيات احتكاره لمحاولة تشكيل أذواق الجمهور من خلال منتجات ثقافية مثل الأفلام الوثائقية، وإعداد الأعمال الكلاسيكية، والنقاش الثقافي وغير ذلك. وبالنسبة إلى بورديو، من جهة أخرى، أرضى تلفزيون التسعينيات أذواق جمهوره وقدم شرائح بسيطة من الحياة – برامج حوارات، وعروض إباحية – مصممة لإشباع دوافع اختلاس النظر.

تستحق هذه النتائج الملاحظة: فقد فسح التلفزيون التربوي السابق الخاضع لرقابة الأهل المجال إلى استسلام غوغائي للقاسم المشترك الأدنى.

في الوقت نفسه كتب ريموند وليمز - أحد مؤسسي حلقة بيرمنغهام ونصير مهم لعلم الاجتماع الماركسي الموجود في أساس الدراسات التاريخية والثقافية الجديدة - مقالة مهمة عن العلاقة بين التلفزيون والشكل الثقافي. وبالتباين مع ازدراء باحثين آخرين للتلفزيون، رأى وليمز، الذي كان معلقا تلفزيونيا بين العامين 1968 و1972 لمجلة BBC الشهرية، «المستمع»، أن التلفزيون وسيلة ثقافية قوية، مشتركة بين النخب والناس العاديين، والاهتمامات التجارية والعامة، والأفراد من مؤسسات حكومية وخاصة. يرفض وليمز، قبل كل شيء، أي شكل للحتمية التقنية، وبالنسبة إليه، التحسينات الجديدة في بنى الاتصالات التحتية ليست مستقلة ذاتيا، ولا مستمدة من التطورات الجوهرية ضمن العلم، لكنها استجابة لضرورات خلفتها عمليات التغيير التاريخي والاقتصادي والسياسي والاجتماعي والثقافي. لذلك، فقد ولد التلفزيون نتيجة «مزيج من الاختراعات والتطورات في الكهرباء والبرق والتصوير الفوتوغرافي والصورة المتحركة والراديو» (وليمز 7)، ولكن أيضا من استثمار وتحويل «أشكال متلقاة من أنواع أخرى للنشاط الثقافي والاجتماعي [...]: الصحف، اللقاءات العامة، الدراسة التربوية، المسرح، السينما، مدرج الألعاب الرياضية، الأعمدة واللوحات الإعلانية» (39).

ما يبدو، على أي حال، ضروريا لتطوير الأدب المقارن في عصرنا هو رفض التحامل الذي يمكن أن نجده لدى نخبة «القلة السعيدة» القادرة على تجاوز حدود لغة أو أدب منفردين. تبدي حالات التحامل هذه رفض الترجمة بوصفها وسيلة للوصول إلى نصوص في لغات أخرى، وكذلك الفصل المتشدد بين ما هو شعبي وواسع الثقافة كأهداف للاهتمام الأكاديمي.

في هذا السياق يمكن أن نفهم الأهمية المتزايدة ضمن الأدب المقارن للمقارنات الفنية البينية، التي خُصص الفصل السابق لمناقشتها، وفي هذا المجال، لاحظ الاهتمام المنصب على المقارنة الفنية البينية في «تقرير بيرنهايمر» (45): «يجب أن يتضمن الأدب المقارن مقارنات بين وسائل الإعلام، من المخطوطات المبكرة إلى التلفزيون ونظام التخزين الحاسوبي والنص التشعبي والواقع الافتراضي. إن الشكل

المادي الذي شكل هدفنا من الدراسة طوال قرون، وهو الكتاب، على طريق التحول عبر تقنية الحاسبات الآلية وثورة الاتصالات، وبوصفه مكانا مميزا للتفكير الثقافي المتقاطع، يجب أن يحلل الأدب المقارن الإمكانات المادية للتعبير الثقافي، الظاهراتي والاستطرادي معا، في سياقاتهما المختلفة المعرفية والاقتصادية والسياسية. لا يتضمن هذا التركيز الأوسع دراسة إنتاج الكتب فقط، «ولكن أيضا المكان والدور الثقافيين للقراءة والكتابة والسمات الطبيعية لوسائل التواصل الإعلامي الأحدث».

بالطريقة نفسها، وتقريبا في الوقت نفسه، اقترح دوو و. فوكيما («الأدب المقارن والمشكلة») اعتدالا في التركيز المقتصر على ما هو أدبي ضمن الفرع المعرفي، وشجع المقارنة بين الأدبي وغير الأدبي – النصوص الموسيقية والتاريخية والفلسفية والقانونية. إن التعامل مع هذه بوصفها «أنظمة استطرادية» قابلة للمقارنة يتفق تماما مع تعريفات الأدب المقارن مثل تعريفات ريماك وألدردج، المستشهد بها في الفصل الأول.

إننا لا نفتقر إلى سوابق لتقويض المواقف الرؤيوية التي اتخذناها في ضوء الثورات الثقافية. لقد أظهرت البشرية دائما قدرات استيعابية هائلة فيما يتعلق بالتقنيات الجديدة، بما فيها ما دعاها أونغ «تقنيات الكلمة». وقد نتذكر هنا الارتياب اليوناني في الرسالة كما وردت في الحوارات السقراطية(*). وفي حوار فيدروس Phaedrus، يطلب أفلاطون من سقراط أن يروي قصة اختراع الكتابة من الإله المصري تحوت. وكما يُعرف، حين قدم تحوت اختراعه إلى الملك ثاموث/آمون، ارتاب الثاني في الكتابة، مستشهدا بآثارها الضارة على الذاكرة، وعَدَّها مخالفة للمعرفة الحقيقية، التي يمكن تعلمها من الكلمات التي ينطق بها الأساتذة. يتفق سقراط، خالق الفلسفة السقراطية، مع هذه الرؤية. وبالنسبة إليه، كانت الكلمات المكتوبة أحرفا ميتة، ومجرد محاكاة للخطاب الحي الأصيل الذي حالما يُكتب على روح الطالب، يسمح له في آن واحد بالدفاع عن نفسه، ومعرفة متى كان ملائما أن يتكلم ومتى يظل صامتا.

على غرار الكتابة، المحتقرة جدا من سقراط، أو اختراع آلة الطباعة، الذي يربطه ماكلوهان مع انفصام الشخصية والانعزال (ماكلوهان وزينغرون)، يمكننا،

(*) هي عبارة عن سلسلة من الحوارات كتبها أفلاطون وزينوفون على شكل مناقشات بين سقراط وأناس يعيشون في زمانه، أو مناقشات بين أتباع سقراط عن مفاهيمه وأفكاره. [المترجم].

وفق سفين بيركرتس، التفكير في المدى الذي تغيرنا فيه وسائل الإعلام الجديدة، وإن كانت هذه التغييرات مفيدة. وبالنسبة إلى بيركرتس، فإن أجوبة هذه الأسئلة سلبية بشكل حصري: فوسائل الإعلام الجديدة قوى عازلة، تفصلنا عن العالم وعن أنفسنا.

يشجب بوستمان (12) ميولا مماثلة في كتابه «التعدد التقني» Technopoly، الذي يناقش استسلام التقنية للثقافة والطرق التي غيّرت بها الإمكانات الجديدة التي قدمتها التقنية بشكل أساسي ما نَعدُّه «معرفة» أو «حقيقة»، وبالتالي التراكيب الأساسية التي تضفي عبرها ثقافة ما معنى للحقيقة. يعرف بوستمان التعدد التقني بأنه حالة ثقافية تؤسس شرعيتها في التقنية، وتجد فيها فهمها واتجاهها (71).

الشفاهية، الكتابة، الطباعة

يبدو منطقيا أن مستقبل الأدب - المفهوم في أوسع تقبل له بأنه مجموع المعرفة المنقولة عبر الكلمة، وفي المعنى الأضيق والحديث نسبيا النصوص التي لها مفهوم وعمل جماليان أساسا - كان يجب أن يصبح الشغل الشاغل للمفكرين وأنصار الحركة الإنسانية والطلاب والمبدعين. تسلط فلورنس دوبون الضوء على بعض هذه الإمكانات المستقبلية في كتابها المفيد «اختراع الأدب»، الذي يبحث في أساس مفاهيمنا عن الأدب، وعلاقتها مع الصراع بين الشفاهية والكتابة.

تفترض دوبون، بتذكر الأعمال الفلسفية والجمالية العظيمة للعالَم اليوناني - الروماني، «اختلافا تأسيسيا» فيها، والذي تربطه بشفويتها الأصلية. ودفاع دوبون عن الشفاهية التأسيسية لمعظم ما نعتقد أنه أدب يسمح لنا بتخيل مستقبل للشفاهية المعاد اختراعها والتي لا تشكل انفصالا عن ماضينا. بالنسبة إلى دوبون، يكمن ذلك المستقبل في تكرار ما هو مكتوب، وتحويله إلى طاقة حية، مستردين معنى «الأدب» اليوناني - الروماني «ما قبل الحرف» avant la lettre، وهو أدب لم يكن في الواقع شيئا أكثر من كلمة محكية بحثا عن عمل كلامي. وقد أبرز ماكلوهان نفسه انبعاث الشفاهية في القرية العالمية بفضل مجرة وسائل الاتصال الكهربائية، وهي مجرة أعطاها اسمها الخاص.

ينشأ نص آخر غني بالمعلومات المفيدة خصوصا المتعلق بتحولات وسائل الإعلام المعاصرة من خلال تجربة جانيت موراي، التي، بعد إخفاقها في إيجاد تمويل للدكتوراه في الأدب الإنجليزي، أصبحت مبرمجة لأنظمة IBM في السبعينيات. وحين استطاعت تحقيق طموحاتها الأكاديمية، أصبحت عضوا في «مختبر التقنية المتقدمة للعلوم الإنسانية» التابع لمعهد ماساتشوستس التقني MIT، وهو مؤسسة تَعدُّ نيكولاس نيغروبونتي بين أساتذتها. وجدت موراي نفسها، وهي عالمة متألقة تدربت في هارفارد، ليس في مقدمة علم التحكم الآلي في MIT فقط، ولكن كذلك بين مجموعة قراصنة الحاسب الآلي Hackers الممتازين الذين أمضوا أوقات فراغهم مستغرقين في ألعاب تمثيل الأدوار على شبكات المجال متعددة المستعملين Multi-User-Domain. لاحظت موراي، بمراقبة هذه الألعاب، قابلية تطبيق النظرية السردية عليها، مع الصراع الذي ميز الألعاب المطابقة للأشكال السردية الأسبق.

عززت مؤسسات التسلية بالفن والأدب والقصة، و«التعليق الطوعي لعدم التصديق»، الموضحة لدى شيلر وكولردج، والمنسوبة إلى جوهر الحالة الإنسانية التي وضعها هويزينغا، الحجة بأننا ندخل عصرا للسرد الرقمي، الذي توجد جماليته في حبكات القصة والتجارب الغامرة التي تقدمها ألعاب معينة على الحاسب الآلي. وهذا سيجعلها جزءا من نوع أدبي جديد، وهو ما يمكن أن ندعوه «الدراما الإلكترونية»، التي لن تكون تحويلا لنوع موجود حاليا، بل إعادة اختراع لفن سردي في العصر الرقمي الجديد.

والسؤال الأساس هو إن كانت الدراما الإلكترونية يمكن أن تتقدم من عالم الترفيه إلى عالم الفن. وبالنسبة إلى موراي، هذه مسألة وقت فقط. تستكشف موراي أيضا أدوار «المؤلف الإلكتروني» أو «الشاعر الإلكتروني»، اللذين لن يعودا ناقلي نص إلكتروني مباشر قد يكون عرضة لأشكال تأويلية مختلفة لدى القراء، لكنهما سيكونان بالأحرى صانعي أسس وقواعد تخطيطية يمكن أن يطور المستخدمون عليها. لذلك كانت الوساطة هنا أهم من التأليف، وهذه المنتجات الصنعية الجديدة ستفتقر إلى الاستقرار والاستمرارية الزمنية والموضوعية التبادلية للنصوص التي نصنفها بأنها أدبية اليوم.

يوافق بوستمان (118) على أن آلة الطباعة، بحلولها محل المخطوطة، قد خلقت أشكالا جديدة من الأدب، وأن الكتابة الإلكترونية لديها الإمكانية للقيام بالشيء نفسه. وهو يُعرّف ثلاثة أنواع أساسية يمكن أن تشكل عالم الأدب الإلكتروني. بعد الدراما الإلكترونية المستشهد بها، ستوجد الرواية ذات النص الإلكتروني، التي ستتألف من سلاسل قصص ستتصل عبر روابط قد تتضمن أيضا عناصر متعددة الوسائط مثل الصوت أو الصورة. وسيكون النوع الثالث هو الشعر الإلكتروني، الذي يرتبط غالبا مع تصميم تصويري أو فن بصري، والذي قدم المخطط الإلكتروني مثالا عنه في الفصل الثامن. على أي حال، ثمة ظاهرة متميزة أخرى، هي، على سبيل المثال، الأدب «التقليدي» المنتشر عبر البرامج الإلكترونية. هذا السيناريو الجديد والصعب يجب عدم تجاهله في مراجعة ماضي وحاضر ومستقبل الأدب المقارن الذي نحاول وصفه.

مجرة الإنترنت

إننا مستغرقون في ثورة اتصالات جديدة لم يكن مؤلف «مجرة غوتنبرغ» قادرا على تخيلها، أو عيشها. إن التقدم خلال العقدين الطويلين اللذين أعقبا وفاته، والذي حدث مع بداية سيطرة الحاسبات الآلية الشخصية والمنزلية تماما، كان كبيرا جدا بحيث بدا من المستحيل تصوره فعلا. ولكن، بشكل متناقض، مثّل هذا كله تعافي الكتابة ورؤيتها المرافقة: العناصر التي يفترض أنها فقدت في العودة إلى الشفاهية التي تصورها ماكلوهان. ويبدو أن تسلسلات المجرات، كما حاولنا إظهاره، لا تمثل أجزاء مستقلة ثابتة أو تغييرات غير قابلة للنقض.

يتأمل أمبرتو إيكو هذه التناقضات، ويناقش بأن الحاسب الآلي يتميز في الحقيقة بعملية توفيق جديدة. وهو مماثل في المظهر لعدو الثقافة المكتوبة الكبير، التلفزيون، لكن شاشاته تحمل دليلا على حضور مستمر متزايد للأحرف والأرقام. والتناقض الآخر الذي يمكن أن نذكره هنا هو وجود الصوت والاستماع بوصفهما عنصرين أساسيين من عناصر ثقافة القرن العشرين، وهو تبصر أوضح إذا تذكرنا أن التلفزيون مبني على الأساس العام للراديو، إلى درجة أن بعض علماء الاتصال النظريين يتحدثون في هذا المجال عن «الرؤية السمعية» (انظر تشيون). وثمة

تعاكس مماثل يمكن ملاحظته في العلاقة بين مجرات غوتنبرغ والإنترنت. ويتأمل تيد نيلسن، أحد خبراء النص التشعبي، هذا في صياغته لتعبير «الآلات الأدبية» في وصف الحاسبات الآلية.

من الممكن الاستنتاج، في ضوء هذه التناقضات الواضحة، أن الألفية السابقة تميزت بالتوافق بدلا من الإقصاء، وأن الكتابة إذا لم تتخلص من الشفاهية، ولم تتخلص الطباعة من المخطوطة، فإن مجال الإنترنت يجب أن يكون قادرا على استيعاب إجراءات الاتصال التي طوّرها البشر عبر التاريخ كي تترابط بموضوعية تبادلية. لقد سمحت لنا إجراءات الاتصال بنقل مجال معرفتنا وثقافتنا؛ وما توصلنا لمعرفته بأنه أدب هو جزء أساسي من هذه العمليات.

على الرغم من التنبؤات الرؤيوية لبعض المفكرين، فالكتاب اليوم مازال في صحة جيدة. إننا عبر التاريخ لم نكتب كتبا قطُّ ونطبعها ونوزعها ونبيعها وننتحلها ونوضحها وننتقدها ونقرأها بمثل هذه الدرجة الشديدة، ولا توجد دلالة على أن هذا النشاط يتناقص. وتنتمي نسبة كبيرة من هذه الكتب إلى ما نواصل تعريفه بأنه أدب. فهذه الحقائق، والمكانة الثقافية الكبيرة المرتبطة بالكتب، بالإضافة إلى عاداتنا الراسخة في القراءة، تعني أننا يجب أن نكون حذرين في إعلان موت الكلمة المطبوعة، ومعها موت الأدب ودراسته المقارنة.

صُنْع المعيار الحديث

ثمة قوة أساسية للأدب. ولهذه علاقة مع حقيقة أنه توجد كتب أكثر من أي وقت مضى، ولهذا معنى مزدوج: بتعبيرات كمية ومادية كليا، كما ذكرنا آنفا؛ ولكن أيضا بمعنى نوعي وفني وفكري. وحتى إذا لم تُكتب مرة أخرى رواية أو قصيدة أو مسرحية أو مقالة أخرى مطلقا، فإننا سنظل، بفضل الكمية التي لا تنضب من الإنتاج الأدبي التي جمعتها ثقافاتنا، متخمين بالأدب. وتذكرنا الفرضية السخيفة حول اجتثاث الأدب المعاصر باعتمادنا على آداب الماضي، وتقودنا إلى السؤال الكبير والإشكالي عما يدعى بالمعيار، وهي فكرة درس منشأها، عند تطبيقها على الأدب، جان غوراك، منطلقا من مقالات سابقة (غومبريتش وفراي وكرمود وسعيد) قبل كتاب هارولد بلوم المثير للجدل «المعيار الغربي» The Western Canon.

ولكن، كما يحذر خبراء الاستراتيجية النظريون، إن ما يمكن حسبانه قوة في سياق مؤسساتي معين يمكن أيضا، بشكل متناقض كما قد يبدو، أن يكون ضعفا. وبهذا المعنى يمكننا فهم مشكلة «عديد من الكتب» التي ميزها الشاعر والمهندس وكاتب المقالات غابرييل زيد (52)[1]. بالنسبة إلى كل كتاب ينشر، يوجد فارق أكبر بين ما قرأنا وما يحتمل أن نقرأ. ووفقا لزيد، «إن مشكلة الكتاب ليست محددة بملايين الفقراء الذين لا يتقنون بالكاد القراءة والكتابة، لكنها تنطبق أيضا على ملايين طلاب الجامعات الذين لا يريدون القراءة بل الكتابة» (52). وهو يقترح، حلا لهذه المعضلة، حالة رفاه أدبية تكون الفنانات اليابانيات التقليديات Geishas مكلفات بالقراءة والمديح والمواساة لجحافل الكُتّاب المحبطين من غياب الجمهور.

تتزامن أفكار غابرييل زيد مع إحدى سمات التعدد التقني التي يصفها بوستمان (69-70). وفقا لما قاله بوستمان، توجد في هذا العالم فجوة بين المعلومات والحاجة البشرية. تبدو المعلومات بشكل عشوائي غير موجهة إلى أحد بشكل خاص، في الحجم والسرعة الهائلين، ومن دون علاقة بأي نظرية أو معنى أو ضرورة.

إننا غارقون بفيض من المعلومات، إلى درجة أن إحدى طرق تحديد التعدد التقني هي القول إنها ما يحدث حين تنجرف دفاعات المجتمع من جراء زيادة المعلومات. بشكل تقليدي، كانت المحاكم والمدارس والأُسر هي المؤسسات المسيطرة على المعلومات. وفيما يتعلق بالأدب، كان المعيار، بأساسه الراسخ في الجو الأكاديمي، طريقة لفرض النظام على انتشار المعلومات. وكان تقني هذه الطريقة ما يدعوه بوستمان «الخبير»، سواء أكان ناقدا أم أستاذا للأدب. وسيكون هذا الخبير أكثر فعالية كلما ازدادت معرفته بالأعمال المكتوبة في تنوع من اللغات والعصور، ويتزامن اكتساب هذه المعرفة مع متطلبات الأدب المقارن.

وقد حذر جوليان غراك، في كتيبه «أدب المعدة» La litérature à l'estomac، في العام 1950 من الميل الذي كان يتزايد في السنوات الستين الماضية: إن ما يصفه بأنه «دراما الكتاب السنوي»، هو نسبة الإنتاجية التي يربطها برغبة المؤلف الفرنسي في أن يتحدثوا عنه أكثر مما يقرأون له. والنتيجة هي الإنتاج المسعور لكتب القصة المعني بهدف المبيعات الضخمة والفورية، وهي ظاهرة أيدتها صناعة النشر

العالمية. وتميز كثير من هذه الأعمال الأكثر رواجا بعدم حرفية غريبة. ويعكس عدم أسلوبيتها موقفا ينص على أن أي نثر يستغل إمكاناته الشاعرية سيكون العدو الكبير لرواية القصة.

المفاجئ في هذا الخصوص هو المديح الصادق والمتكرر الذي يغدقه ماريو فارغاس يوسا على عمل ستيج لارسن البالغ الشعبية. ويؤكد أديب البيرو الفائز بجائزة نوبل ميزة الكاتب السويدي التي يستمتع بها أيضا، وهي القدرة على السرد، لكن فارغاس يوسا لا يذكر عيوب لارسن الواضحة. ويناقش بأنه يمكن كتابة رواية هي في الوقت نفسه ناقصة واستثنائية رسميا، مشابهة ربما إلى «الكتابة غير المترابطة» escritura desatada التي ينسبها معيار طليطلة في رواية «الكيخوته» El Quijote إلى كتب الفروسية.

يمثل عمل فارغاس يوسا الخاص، الروايات الإحدى والعشرون التي تمتد من «الأشبال» Los jefes إلى «البطل العاقل» El héroe discreto، مثالا رائعا عن التحالف المنسجم الذي يمكن أن يوجد بين غنى القصص المحكية وفخامة اللغة التي توجد فيها. مع فارغاس يوسا، لم يكن الصراع الذي رسخه إيكو في فترة نشر «زمن البطل» La ciudad y los perros موجودا بين الثقافتين الشعبية والنخبوية. وخلاف ذلك تماما، كان يستطيع في عمله استمالة جمهور كبير من القراء من خلال سرد القصص بشكل نثري جميل بقدر ما هو مؤثر، ومع إجادة الاستراتيجيات القصصية المستمدة من التقنيات التي اخترعها كُتّاب الثلث الأول من القرن العشرين كي يتفوقوا على طريقة استثنائية أخرى في كتابة الروايات، وهي طريقة الواقعية والطبيعية في القرن السابق.

إذا أخذنا في الحسبان ما قبل، أو ما دون، أو شبه الأدب لدى المؤلفين التافهين الذين يكشفهم غراك، وكذلك لدى الآخرين الذين، كما يصفهم زيد، يكتبون من دون أن يقرأوا، فإننا نجابه بكتلة ضخمة مما يمكن أن ندعوه، بتعديل عبارة جياني فاتيمو الدالة على الفكر، «الأدب الضعيف» letteratura debole. ويمكن أن يكون التعبير الآخر لهذه الكتابة «ما بعد الأدب» postliterature.

ضمن سياق الوضع الحالي للدراسات الأدبية بشكل خاص، والعلوم الإنسانية عموما، يمكن أن نتخيل الحاجة إلى استعادة دور الناقد الذي وجده تيري إيغلتون

مفقودا حين قارن حاضرنا بالوضع عند بداية القرن الثامن عشر في إنجلترا. وبالمقارنة مع الدور الاجتماعي للنقاد مثل أديسون(*) أو ستيل(**)، في نهاية القرن العشرين، يبدو النقد الأدبي إما مجرد مسألة أكاديمية، كما سخر شتاينر منها، وإما - ما هو أسوأ حتى - جزءا من سلاح الدعاية والإعلان في صناعة الكتاب، الذي يحقق وظيفة تكريس أعمال بعيدة عن إنجاز الدور المهم الذي احتفظ به الشاعر الإسباني أنطونيو ماتشادو للأدب بوصفه «palabra esencial en el tiempo» (ماتشادو 1802؛ الكلمة اللازمة في الوقت المناسب).

ثمة تهديد كبير آخر لمستقبل الأدب يمكن أن يكون طغيان الجمهور، الذي تؤثر فيه غالبا وسائل الدعاية والإعلان القوية. وقد لاحظ بوستمان (136) أن الأدب الشعبي، على غرار الطريقة التي يتخذ بها السياسيون القرارات حول الانتخابات، يعتمد كثيرا على أذواق الجمهور بدلا من إبداع الفنان. والنتيجة هي أدب للاستعمال مرة واحدة، أو أدب يشبه الخداع أو الاحتيال، والذي يدعوه غراك «أدب الحثالة» littérature au culot أو «أدب الهراء» l' esbroufe.

إن إحدى أكثر السمات ضررا في تدمير المعيار هي بالضبط موقف الذين يكتبون من دون أن يقرأوا. من جهة أخرى، يبني هـ. بلوم نظريته حول الأدب على قراءة (أو سوء قراءة) الأعمال التي كانت لها الأهمية الأكبر في تاريخ الأدب. وتضعه ريبته حول القراءة المستمرة لهذه الأعمال بين الأجيال الجديدة قريبا جدا من المتنبئين الآخرين بالكوارث. ونتيجة صدمته بانتشار التقنيات الجديدة التي تملأ وقت فراغنا، يبدو محاطا بمعارضي المعيار، الذين يعتقد أن بينهم بعض طلابه في جامعة ييل.

مع أن هـ. بلوم يَعدُّ مهمة تعليم القراءة شبه مستحيلة، سائلا نفسه، إذا كانت «القراءة الحقيقية نشاطا منفردا»، فإن المهمة المستحيلة للمعلم هي أن «يعلم العزلة» («المعيار الغربي، 519»)، وهذا لا يقوض «النتيجة الرثائية» لكتابه الصادر في العام 1994، الذي يخبرنا «ليس ما نقرأ ولا كيف نقرأه، ولكن ما قرأته وأظن أنه يستحق إعادة القراءة فقط، هو الذي قد يكون الاختبار الواقعي الوحيد لما هو معياري» (518). إن هـ. بلوم مصيب - على الأقل - في إحدى وجهات نظره الأقل

(*) جوزيف أديسون (1672 - 1719) ناقد وكاتب مقالات وصحافي إنجليزي. [المترجم].

(**) السير ريتشارد ستيل (1672 - 1729) كاتب مسرحي وصحافي ومعلق سياسي أنجلو - إيرلندي. [المترجم].

تطرفا: بأنه لا توجد كتابة نشيطة أو مبدعة من دون عملية التأثير الأدبي - وهي عملية صعبة الفهم لأن الكتّاب العظماء لا يَختارون أسلافهم، بل هم يُختَارون عن طريق أسلافهم.

مقابل الذين يؤكدون أن المعيار canon - مفهوم ديني في الأصل - هو نظام النصوص المكافح للبقاء الذي تتوسط له المجموعات الاجتماعية والمؤسسات التربوية والتقاليد النقدية، يؤكد هـ. بلوم أن الحل يكمن في القرارات التي يتخذها الكتّاب الذين يشعرون بأنهم اخْتِيروا من أسلافهم. وخلافا لفكرة اعتماد القيم الجمالية على الفعاليات الطبقية، يؤمن هـ. بلوم بأن الفرد هو النهج الوحيد والمقياس الوحيد للقيمة الجمالية، ويخشى من أن نحطم جميع المعايير الجمالية والثقافية للعلوم الإنسانية باسم العدالة الاجتماعية.

على الرغم من المبالغات المختلفة في نظرياته، يميز هـ. بلوم ما هو واضح: من المستحيل السيطرة على ما دعاه غوته الأدب العالمي Weltliteratur، وإذا كانت الحالة هكذا، فمن الوهم تخيل أن يستطيع فرد أو مجموعة معينة فرض معيار الحضور والإقصاء. لا أحد يملك السلطة لإخبارنا ماذا سينشئ المعيار الغربي، لكنه في الوقت نفسه، موجود على شكل كيان فكري وواقعي هو ثمرة الصلات الاختيارية للمجموعات الاجتماعية (ما يدعوه ستانلي فيش «المجتمعات التفسيرية»)، وعمل الأنظمة التعليمية، والتقليد النقدي، وقبل كل شيء «القلق من التأثير»، الذي هو الإلحاق الطوعي للكتّاب بالرواد الأدبيين المقررين، وهو الموضوع الذي درسه هـ. بلوم «القلق» قبل نشر عمله عن المعيار.

بالنسبة إلى جيرالد جيلسبي («وحيد القرن»)، يمكن أن تسهم نظرية تعدد الأنظمة في هذا النقاش حول المعيار، بمفهومها غير المانوي عن العلاقات الأدبية الدولية وتحييد معارضة الأوروبية المركزية - «طقوس إدانة الإسهام الأوروبي في الشؤون الإنسانية» – الذي ميز الكثير من الخطاب المتعدد الثقافات. يشترك في رؤى كهذه جميع المقتنعين بأن الدراسة المختلفة اليوم للأنظمة الأدبية المتعددة تشكل مجالا للتعامل والتبادل بين الأدب المقارن وأفضل الدراسات الثقافية.

الأدب والزمن

في أي نقاش يستكشف المجرات التواصلية المختلفة، جوهر الأدب وظاهرته ومعياره، وترسيخ القراءات عبر القرون، تظل الأهمية الأساسية للزمن دائمة الحضور. يمكن فهم الزمن من ناحية الاستمرارية، وهو يشكل في ذاته عاملا ممثلا للمعيار. ويتعلق بكل من وسائل الإعلام وشكل الرسائل الأدبية. بينما تضفي الشفاهية، بمرونتها وانفتاحها، ديمومة أدبية على ذاكرة الراوي الشفاهية وجمهوره، تزيد الكتابة من رسوخ الشكل النصي وبالتالي ثباته، مع أن هذا يمكن أن يتقوض بالأخطاء النصية أو سوء القراءة. لقد أدت ثورة غوتنبرغ إلى إضفاء طابع ديموقراطي معين على الكتابة والقراءة، كما فتحت صندوق باندورا لمشكلات التدخل الاقتصادي والصناعي للنص الأدبي. ولكننا نرى اليوم عودة المرونة، مع تحدي التناص التشعبي والتفاعل المتبادل لتجربة الإنترنت لمحاولات فهمنا السابقة لموضوع التأليف. في هذه الحالة الأخيرة، كما في تكاثر الكتب وسرعة زوالها المتزايد، يمكننا في الحقيقة أن نجد الحجج لدعم نداء كيرنن حول إعلان نعي الأدب في العام 1990.

إن الأدب المقارن منظور فكري ومنهجي تأسس تحديدا على آفاق عريضة زمانية (ومكانية). ويُعدُّ الأدب نظاما للعلاقات المتزامنة، المستقرة ولكن الفعالة أيضا، نظاما يمتلك معناه الخاص لكنه يضفي أيضا أهمية على كل من عناصره. وهذا أدب من دون حدود مكانية أو زمانية، ويتجاوز عوائق اللغات المختلفة بفضل انتشار النصوص، والترجمة، وتعددية اللغات، وخصوصا بفضل المبدعين والوسطاء والمتلقين.

إن ما هو معرض للخطر على ضوء الوضع الحالي للأدب المشار إليه آنفا أمر أساسي: بقاء الأدب بوصفه لغة خارج قيود المكان والزمان. وديمومة الأدب هذه متأصلة لأنها تشكل قوام خطابه ذاته، وثقافته، وتكثيف رسالة غير مدركة منفصلة عن سياقها التعبيري الأصلي لكنها في ذاتها منفتحة أمام أي قارئ من أي عصر يستطيع أن يجعل النص ملكه، ويجد نفسه ضمنه. من ناحية أخرى، قد يكون من الأفضل وصف حالة اليوم ليس على غرار عبارة ماتشادو «الكلمة اللازمة في الوقت المناسب»، ولكن بوصفها كلمة عادية للحظة عابرة.

إن الكتابة المفهومة مع تقبل مؤلفها لفترة حياتها القصيرة ستكف، وفق هذا المنظور، عن كونها أدبية، وتصبح شيئا ما غير ذلك - مادة تافهة لملء الفراغ تقدمها

وسيلة صناعية قوية. ويكمن الخطر، إذن، في إزاحة الأدب من أجل شيء ما سيكون بديلا باهتا، يصبح فيه الكتّاب مجرد عمال ضمن خط الإنتاج الثقافي للتعدد التقني. على الأدب المقارن أن يقدم ردا قويا على السؤال عما إذا كنا ندخل فترة «ما بعد الأدب». يشكل هذا السؤال أحد التحديات الكبيرة التي يفرضها عصرنا على هذا الفرع المعرفي، لكنه سؤال عما هو مهيأ بشكل كافٍ، مع وجود الجواب في عنصرين أساسيين للأدب المقارن في الحاضر وفي المستقبل معا: التعليم والأخلاق.

القراءة والتعليم

إن «صراع النصوص» الذي نستمد منه القيمة الأدبية هو حوار يحدث في النصوص نفسها، ولدى القارئ، وفي اللغة، وفي المناقشات ضمن المجتمع، ولكن أيضا، وبشكل لا يقل أهمية، في قاعة الدروس.

إن الشعر والرواية والمسرح والمقالة تكشف إحساسا أصيلا حول من نحن، وما يحيط بنا، وتعمل أيضا على شكل وسائل حيوية في تنمية إدراكنا وفي تشكيل فكرنا على نحو صحيح. ويوجد في صفحات الأدب الحقيقي أيضا مصدر لا بديل منه لتطوير الكفاءة اللغوية بشكل كامل، وهو عون أساسي في قدرة المواطنين على التصرف ضمن المجتمع.

بمعنى آخر، سيكون أمرا متناقضا جدا لأساتذة الأدب أن يكونوا «معادين للمعيار». لا نستطيع تخيل كيف يمكن أن تكون الحال هذه بين الباحثين والقراء الذين هم، نتيجة الواجب والحماس معا، قراء لا يكلون، ولكن أيضا لأن الأدب الذي درسناه مبني على استمرارية تمتد من أصول الاستعمال الجمالي للغة، في جميع اللغات والثقافات، والذي يوجهنا خلال حياتنا بوصفنا قراء. وكما يناقش هـ. بلوم نفسه، إن المعيار هو الفن الحقيقي للذاكرة، والأساس الحقيقي للفكر الثقافي. وإلى المدى نفسه حيث يبدو من المستحيل دراسة الأدب من دون الرجوع إلى تقويم مقارن ضمن سياق تاريخي، سيكون مقيدا إلى حدٍ كبير أيضا تقليص دراستنا إلى أدب وحيد.

تؤكد ذلك مقالة ت. س. إليوت «التقليد والموهبة الفردية»، التي استشهدنا بها في فصلنا الأول. وبالنسبة إلى الفائز بجائزة نوبل من سانت لويس، لا يوجد

شاعر، ولا فنان في أي مجال، يمكنه أن يجد معناه الكامل في نفسه، ولكن بالأحرى، هذا «متاح للتباين والمقارنة، بين الموتى»(49). ولهذا كله، من المهم أيضا الانتباه إلى صياغة «تقرير بيرنهايمر» البرمجية(44): «يجب أن يشارك الأدب المقارن بنشاط في الدراسة المقارنة لتشكيل المعيار وفي إعادة فهم المعيار. ويجب أن يُولى الاهتمام أيضا إلى دور القراءات غير المعيارية للنصوص المعيارية، القراءات من وجهات نظر تنافسية أو هامشية أو ثانوية». تنعكس علاقة هذا النقاش حول المعيار بالثقافة المعاصرة في مجموعة مؤلفات جان غوراك المنشورة في العام 2001.

بشكل مشابه، ترك إدوارد و. سعيد تراثا مهما في ندائه، ضمن عمل نُشر بعد وفاته، «العودة إلى فقه اللغة» كأساس لـ «فكرة الثقافة الإنسانية بوصفها تعايشا ومشاركة» («الإنسانوية» xvi). ولتحقيق هذا الهدف، تُعدُّ القراءة، المهارة التي يمكن تعليمها وتعلمها، أساسية. وهذه قراءة على شكل «قراءة من أجل المعنى» («الإنسانوية» 70)، للنصوص التي قد تكون بعيدة ثقافيا أو لغويا، التي من أجلها، كما ذكر رينيه إيتامبل، أن الترجمة بوصفها ممارسة ثقافية، وحتى هدفا استقصائيا للمقارِنين، ضرورية جدا.

مقابل هذه الرؤى المأساوية مثل رؤى صموئيل هنتنغتون «صراع الحضارات»، يذكرنا سعيد بأن كلمة قرآن في العربية تعني «القراءة»، وأن ممارسة الاجتهاد - وهي قراءة شخصية وطويلة، ما يمكن أن ندعوها «قراءة مُحْكَمَة» - تتزامن في الإسلام مع التزام إنساني عميق، لدى الأدب المقارن الكثير للإسهام فيه، خصوصا في قدرته على تعليم كيفية القراءة بشكل جيد، الذي يعني اليوم المشاركة في التقليد الأدبي ولكن من دون تجاهل ثقافة الآخرين. جورج شتاينر، أيضا، كان يود أن نتذكره بوصفه قارئا مهتما، ونحن قد نتذكر هنا أن سعيد رأى، قبل فترة قصيرة من وفاته، أن عمله بوصفه مؤلفا إنسانيا كان قراءة نصوص أساسية، مهما تكن أسبقيتها الزمنية. والتعليم، بالنسبة إلى سعيد، كان تعليم كيفية القراءة، تماما مثلما كانت القراءة الطريق إلى التعلم.

تناقش غياتري تشاكرافورتي سبيفاك («موت فرع معرفي» 13)، من جهتها، على الرغم من اعترافها بصعوبات قضية «فرع معرفي محتضر»، ليس أن على المقارِنين «عبور الحدود» بحثا عن وجهات نظر استطرادية متعددة وفروع معرفية فقط،

ولكن أن مهارات القراءة يجب أن تستعاد أيضا: «باعتقادي أن المباشرة في التفسير الثقافي هي نوع من هذا التدريب على القراءة. وبالتخلي عن التزامنا بالقراءة، نحن نلغي التواصل بين العلوم الإنسانية والتعليم الثقافي»(72).

تتطلب مجرات المعلومات والاتصال الجديدة أطرا تربوية جديدة، ولبعضها علاقة مع التعليم بتقنية جديدة. وهذا هو التحدي الكبير للذين لم يولدوا «أطفال رقميين» والذين يكتبون ويعلمون ويبحثون ويحكمون اليوم. على تعليم الأدب أن يشارك في جهد مستمر لاسترداد الأساس الظاهراتي للحقيقة الأدبية، أي علاقة القارئ بالنص. ومنذ لحظة ضعف هذه العلاقة، أو اختفائها حتى، سيصبح أي تعليم آخر للأدب سخيفا. وكما عبر شتاينر عن هذا العام 1979، في مناقشة انتشار نظريات ومناهج واقتراحات جديدة تتعلق بتعليم الأدب: «ما نحتاج إليه هو أماكن، أي طاولة مع بعض الكراسي حولها، حيث يمكننا أن نتعلم ثانية كيف نقرأ، كيف نقرأ معا» («الناقد»/ «القارئ» 452). هذه القراءة معا، بعد عقود عدة، هي أفضل استراتيجية للأدب المقارن، ويمكن ربما أن تصبح شعارا لوصف فعاليتها: القراءة معا لنصوص من تقاليد مختلفة، أهم أمثلة للأدب العالمي.

ربما تكون المسألة الأكثر مباشرة وإلحاحا في تعليم الأدب هي العودة إلى القراءة، تعلم قراءة الأدب مرة أخرى. لأن هذه القدرة، بشكل متناقض، تتضاءل، وثمة تناقض غريب في حقيقة أن المجتمعات الأكثر تطورا وتعلما هي أيضا التي تبدو فيها قدرة الناس على قراءة نصوص معقدة عن قضية التخلي عن نظام التعليم تسوء بشكل تدريجي. إن الأدب سيزول من الوجود بذاته إذا لم يعد ثمة أفراد يعرفون كيف يقرأونه ويفهمون تعقيد نظامين يتألف منهما: النظام اللغوي، وفوق هذا، النظام الخاص بالتقاليد الأدبية على نحو ملائم، الذي يجب أن يكون معروفا وممارسا في آن واحد. لكن السيناريو الأكثر كفاءة وكمالا لقراءة النصوص هو الذي يخلو من الحدود، والذي نتحرك خلاله بوصفنا قراء بمنظور مقارِن.

الأدب والعولمة

من المهم جدا، في هذا المجال، أن مفهوم الأدب العالمي Weltliteratur الذي صاغه غوته في العام 1827 يكتسب الآن، بعد وفاته بقرنين تقريبا، صلة متجددة.

إن التطور السريع للمجتمع المعاصر، الناجم بدرجة كبيرة عن التطورات الهائلة في تقنية الاتصالات، حوّل العالم إلى «قرية عالمية» ويوضح ربما لماذا استعادت الدراسات الأدبية الفكرة القديمة للكاتب الألماني. إن الازدواجية، التي يحبها كثيرا كلاوديو غيين، حول فكرة «الواحد» و«المتعدد» تشكل أساس الدستور الأمريكي الشمالي في العام 1778 من خلال عبارة **E pluribus unum** («واحد من الكثرة»)، و«المعاهدة التي تؤسس دستورا لأوروبا» الموقعة في روما بتاريخ 29 أكتوبر 2004.

في مقدمة هذه المعاهدة، يأتي ذكر أوروبا بأنها «موحدة في تنوع»، وهي فكرة متناولة في المادتين الرقمين 1و 3، التي تندرج ضمن أهداف الاتحاد الأوروبي بأنه «سيحترم تنوعه الثقافي واللغوي الغني، وسيضمن حماية تراث أوروبا الثقافي وتحسينه». وفكرة اللقاء المحترم للتباينات هذه تتكرر في النص كله. في الجزء الرقم 2، الذي يعرض الحقوق الأساسية للاتحاد، تدور نسبة مهمة منها حول «احترام تنوع ثقافات شعوب أوروبا وتقاليدها»، وهو موقف يتكرر في المادتين الرقمين 2 و82 وفي المادتين الرقمين 3و 280: «سيسهم الاتحاد في ازدهار ثقافات الدول الأعضاء، كما يحترم تنوعها الوطني والإقليمي وفي الوقت نفسه يضع التراث الثقافي المشترك في الصدارة».

هذا الترتيب التاريخي الجديد لأوروبا، الذي لا يخلو من صعوبات وتناقضات كثيرة، يضع في السياق أحدث الفروع المعرفية الأدبية، كما كانت الحالة قبل 200 سنة. ولكن كما نعرف، يجب أن يكون للأدب المقارن هدف رائد يكمن في التخلي بشكل حاسم عن المركزية الأوروبية للوصول إلى آفاق الأدب العالمي **Weltliteratur** الأوسع التي أثارها غوته. يجب أن يكون الدور الأساس لهذا النوع من الدراسة الأدبية الإسهام أكثر من السابق، خلال سنوات وجوده المئتين، في إعادة الصياغة المتعددة الثقافات للرؤى الأوروبية والإنجليزية - الأمريكية والشرقية والأفريقية. وهذا لا يعني إلغاء هذه الرؤى ببساطة، ولكن بالأحرى مناقشة هيمنتها، كما اقترح فوكيما («الأدب المقارن ومشكلة تشكيل المعيار») في عمله عن الأدب المقارن ومشكلة تشكيل المعيار.

ضمن سياق عالم جعلته وسائل الاتصال الجديدة صغيرا، حيث حطم تقليص أبعاد المكان والزمان العوائق التي كانت منيعة تقريبا بين الأفراد والثقافات

والشعوب، دخل مفهوم جديد إلى الوجود، العولمة الإقليمية - (التنوع) العالمي و(التنوع) المحلي - وهو مفهوم تكمن أصوله في مجال الاقتصاد الياباني، والذي طوّره لاحقا عالم الاجتماع الألماني أولريتش بيك ونظيره البريطاني رولاند روبرتسن. تولت هذه الفكرة في الدراسات الأدبية ماري لويز برات («الأدب المقارن» 64)، التي أثارت قبل أكثر من عشرين سنة موضوع مقارنة أدبية لا تتضمن مقارنة أفقية فقط، بين «الحالة A» و«الحالة B»، بل وشاقولية أيضا «تربط بين العالمي والمحلي».

ووفق برات (59)، لا يمكن للأدب المقارن أن يتجاهل ثلاث عمليات تاريخية تُحوّل «طريقة فهم الأدب والثقافة ودراستهما في الأكاديمية»: إضفاء الطابع الديموقراطي لمصلحة الأقليات؛ إنهاء الاستعمار؛ وقبل كل شيء، فهم العولمة بأنها «التكامل المتزايد للكوكب». يبرز من هذه العمليات الثلاث إحساس «بالمواطنة العالمية» التي تفترض «الحاجة إلى الأشخاص الذين لديهم معرفة عميقة بأكثر من لغة وأدب وثقافة واحدة» (برات 63). وهي تتطلب من الباحثين دراسة «التشكيلات الأدبية والثقافية بشكل علائقي»، أو القراءة «عبر التقسيم الإمبريالي»، أو دراسة «تفاعل أشكال الهيمنة أو الهيمنة المضادة للتعبير، أو تفاعل وسائل الإعلام». على أي حال، ومن دون نبذ إمكانية الترجمة، على الأدب المقارن «أن يبقى مقر الأشخاص متعددي اللغات؛ وعلى تعددية اللغات والتعددية اللغوية في المنطقة نفسها أن تظلا سمته المميزة».

يعمل التوجه الأكثر خصوبة لدراسات ما بعد الاستعمار في مزاج مماثل، مع «تحليله المزدوج» (سعيد، «الثقافة والإمبريالية» 66 - 67) الذي يضيف اهتماما مناسبا للآداب الهامشية أو المهملة. وكما يلاحظ غيين («ضمن الواحد» Entre lo uno 23): «إن العقلية الإمبريالية ليست سياسية فقط؛ إنها ثقافية وتتزامن أخلاقيا مع الكبرياء. إننا نعيش في عوالم متعددة وعدونا الكبير هو التبسيط. لا توجد رؤية لها هيمنة كاملة على المجال الذي تتأمله. ولا توجد ثقافة موحدة. ولا أحد منا هو شيء واحد ببساطة».

تجسد فكرة مماثلة إحدى أكثر الأفكار اتقادا في عمل سعيد «الإنسانوية والنقد الديموقراطي». يناقش سعيد في هذا العمل لإحياء إحدى أكثر السمات المُسَيَّسَة في الأدب المقارن، والتي، خارج الأكاديمية، كانت أساسية دائما في أذهان مؤسسيها

ورعاتها. ويقترح سعيد، لاقتناعه بأن الإنسانوية الأكاديمية يجب أن تكون مسعى نظريا وعمليا معا، إحياء «نوع مختلف من الإنسانوية الذي كان عالميا ومقيدا بالنص واللغة بطرق استوعبت دروس الماضي العظيمة» (11).

الأخلاق العالمية

يميز أولف هانرز، مثل روبرتسن أو بيتز، بين «العالميين» و«المحليين»، ويدعم العالمية التي تقر بعلاقة قصوى مع الذين، مثل ديوجانس، يَعدُّون أنفسهم مواطني العالم. وبالنسبة إلى هانرز (239)، «تتضمن العالمية بمعنى أدق موقفا نحو تعايش الثقافات في التجربة الفردية[.] وهو موقف فكري وجمالي عن الانفتاح نحو تجارب ثقافية مختلفة».

هذه هي العالمية التي يربطها فوكيما («الأدب المقارن والمشكلة») مع إحدى المهام الأساسية للأدب المقارن، وهي بحث تشكيل المعيار، أو بشكل أفضل، تشكيل القوانين المتنوعة المفصلة بالمجتمعات التفسيرية لعوالم ثقافية مختلفة. يمكن فهم أي من هذه المعايير بوصفها مختارات أدبية من نصوص مشهورة تُعدُّ مفيدة، ومستعملة في العمليات التربوية، وتصلح بوصفها مرجعا دائما للنقاد وطلاب الأدب. هذا هو المعيار بالنسبة إلى فوكيما، لكن تعريفه يغفل نقطة أساسية: إن نصوص المعيار قبل كل شيء قد اختارها الكتّاب، الذين هم قراء مجدون قبل أن يصبحوا مؤلفين. وبالنسبة إلى الحاجة المنطقية كلها لتنوع القانون، من المهم تذكر القدرة «التوسعية» لبعضها، قدرتها على التمدد إلى ثقافات ومناطق بعيدة جدا.

تتضمن اقتناعات فوكيما السياسية مفهوم العالمية المستند إلى شمولية الوضع البشري، وهي معايير أخلاقية مستندة إلى الحقوق الملازمة لكل من يمكنه أن يتنافس مع أي سياسة هوية مختزلة، وهو ما سنشير إليه لاحقا. نحن البشر لدينا شيء مشترك يميزنا عن الحيوانات الأخرى: الرغبة في التحرر من الشروط الطبيعية أو الحيوية أو المادية. لكن هذا لا يعني أننا تغلبنا على إمكانية شن الحروب ليس على القضايا الجغرافية السياسية أو الاقتصادية أو الاستراتيجية فقط، ولكن على الفوارق الثقافية والدينية والمتعلقة بالهوية أيضا. الحروب، حتى، بين المعايير، كما أشار هنري لويس غيتس في كتابه في العام 1992.

يمكننا التحدث، إذن، عن «قراءة عالمية» فعلية كما يفعل كوامي أنتوني أبياه (العالمية). وإذا كانت عالميته تكمن في صيغة بسيطة مثل «الشموليّة زائد الفارق»، فإن «القراءة العالمية» هي التي يحدث فيها هذا الفارق. حين يضيف أبياه (204) أن «القراءة العالمية تفترض عالما تنتقل فيه الروايات [...] بين أماكن حيث تُفهم بشكل مختلف، لأن الناس مختلفون ويرحبون باختلافهم»، ربما كان يفكر في كُتاب «عالميين»، من دون الاستشهاد بهم، مثل الياباني هاروكي موراكامي أو الإنجليزي الكاريبي من أصل هندي فيديادهار سوراجبراساد نيبول أو الألباني إسماعيل كاداريه. وفيما يتعلق بستانلي فيتش، تكمن هذه القراءة العالمية ببساطة في مضاعفة «المجتمعات التفسيرية» التي ستتصرف بشكل متزامن، وهي إمكانية قابلة للتطبيق اليوم مع الأخذ بعين الاعتبار عولمة الأنظمة الأدبية المتعددة، وتدويل صناعة الثقافة، والتدخل المطلق للمترجمين. قد يسبب هذا باستمرار الكثير من «أخطاء القراءة» ولكن هذه هي الحالة دائما لأي عمل أدبي يبقى بعد أغلبية قرائه المباشرين.

لقد زعمنا أن عالمية الوضع البشري مشابهة لفكرة الأدب المقارن منذ تأسيسه، من فكر جوان أندريس والسيدة دي ستايل وغوته إلى جان جاك أمبير وآبل فيليمين وهوغو ميلتزل دي لومنيتز، والذي اكتسب علاقة متجددة اليوم مع العالمية التي يمكن فهمها في تعبيرات كوامي أنتوني أبياه «الأخلاق في عالم من الغرباء».

لفهم هذه النقطة، يمكن أن نتذكر وجود معنيين محتملين لكلمة كانت تتعلق دائما بالأدب: الهوية. ويمكن فهمها، وربما غالبا جدا، بمعنى فردي، وفقا لأي هوية هي «حقيقة من أو ماذا يكون شخص أو شيء: إن الخصائص هي التي تقرر من أو ماذا يكون شخص أو شيء». إلى هذا التعريف، المؤكد أحيانا بحماسة كبيرة، وفقا لأي شخص يجب أن يكون مشابها للآخرين أو مختلفا عنهم، يجب أن نضيف معنى آخر لا يقل منطقا، والذي يشير بالأحرى إلى «تشابه قريب بحكم الصلة»، أي الهوية بمعنى مطابق، «مماثل في كل تفصيل، مشابه تماما». لا يمكن لهذا التعريف الكلي أبدا أن يحدث بين البشر، ولكن في الوقت نفسه، نحن نشعر، وهذا الاقتناع يتوطد غالبا من خلال السفر والقراءة، بأن الأفكار والانفعالات الكبيرة التي تدخل عمق وضعنا البشري، منذ ولادتنا حتى موتنا وفي حالات كراهيتنا وحبنا، أساسية وشائعة لدى جميع البشر.

هذه الفكرة، التي تتطلب جمع أنواع الفروق الدقيقة وتوحي بتفكير عميق في الوقت نفسه، موضحة بشكل كامل في هذه الكلمات الدقيقة للكاتبة البولندية والفائزة بجائزة نوبل، فيسوافا شيمبورسكا، التي تختم بها قصيدتها Nic dwa razy («لا شيء مرتين»):

بالابتسامات والقبل، نفضل
البحث عن انسجام تحت نجمنا،
مع أننا مختلفون (نحن نتفق)
كما تكون قطرتان من الماء.

(20)

من الضروري، أيضا، استعادة الاعتقاد بأن الأدب مؤسسة اجتماعية وجمالية فائقة الأهمية، وأن تعليم الأدب ليس مجرد تنميق للنظم التعليمية المخصصة أوليا لاهتمامات أكثر «جدية». يضطلع تعليم الأدب بدور لا بديل له في تشكيل المواطنين التعدديين والديموقراطيين والعالميين. وفي هذا الخصوص، من المحتمل جدا، كما يناقش إد أهيرن وآرنولد فأينشتاين (80)، بأن «الأدب المقارن بالحُجّة هو ذلك الفرع المعرفي الإنساني الوحيد المؤهل لمواجهة هذا التحدي التربوي والأيديولوجي».

المسرد

يقدم هذا المسرد تعريفات واضحة وقصيرة حول المفاهيم الأساسية للأدب المقارن. ويدرج المفاهيم التي توسعت ضمن الأدب المقارن فقط، على الرغم من علاقة مفاهيم هذا الفرع المعرفي للمفاهيم الموسعة بفروع معرفية ومجالات أخـرى. إن غاية هذا المعجم هي تزويد القارئ بصورة خريطة الأدب المقارن المفاهيمية الأساسية. أما الطرق المختلفة التي تستخدم فيها هذه التعبيرات، وأصولها، وأسباب علاقتها بالنقاشات الحالية حول هذا الفرع المعرفي فإنها تقع خارج مجاله.

الخَطْف Abduction: نوع من الاستدلال تميز بالاحتمالية، وبذلك، يرتبط بالإبداع، لأنه مسؤول عن تقديم أفكار جديدة في البحث.

العزل Alienation: معيار لإمكانية المقارنة يشمل تقديم شيء ما قريب لكنه غير مرتبط تاريخيا بالظاهرة قيد البحث.

التاريخ الأدبي المقارن Comparative literary history: مجال ضمن الأدب المقارن يشمل بناء سرديات على شبكات التفاعلات بين آداب عدة في وقت محدد.

الأدب المقارن Comparative literature: أحد الفروع المعرفية الأدبية الأساسية الأربعة التي تضاعف تجربة القارئ العام بهدف فهم طرق عمل الأدب العالمي عن طريق الخَطْف.

فن الشعر المقارن Comparative poetics: مجال ضمن الأدب المقارن يحلل التشابهات والاختلافات بين فنون الشعر الواضحة عبر العالم.

الدراسات الشرقية/ الغربية East/West studies: مجال ضمن الأدب المقارن يبحث في التشابهات/ الاختلافات بين الثقافتين الأدبيتين الشرقية والغربية.

التقارب الشكلي Formal affinity: معيار لإمكانية المقارنة يشمل اتخاذ ظاهرة أدبية مماثلة شكليا في أكثر من ثقافة أدبية واحدة هدفا للدراسة.

الاتصال الوراثي Genetic contact: تشابه أدبي ناجم عن اتصال فعلي بين عملين (على الأقل) من الآداب المتميزة.

التجانس Homology: معيار لإمكانية المقارنة يحلل العناصر الأدبية المختلفة التي تؤدي الوظيفة نفسها في ثقافات أدبية مختلفة.

الفنون البينية Interarts: مجال ضمن الأدب المقارن يبحث في علاقات الأدب والفنون الأخرى.

الخطاب البيني Interdiscourse: مجال ضمن الأدب المقارن يبحث في علاقات الآداب وبالمجالات الأخرى للتعبير الإنساني.

المركزية الأدبية البينية Interliterary centrism: مجموعات إقليمية أكبر من المجتمعات الأدبية البينية أو المجتمعات التي تضطلع بدور تكاملي واسع النطاق.

المجتمع الأدبي البيني Interliterary community: تعايش أنظمة أدبية عدة، والتي ينجم مستوى تكاملها عن عوامل لغوية، وتاريخية، وجغرافية، و/ أو سياسية إدارية.

النظرية الأدبية البينية Interliterary theory: نظرية مقارِنة تعالج النمو الأدبي عبر مسارين رئيسين: الاتصالات الوراثية والصلات الرمزية.

الوسطية البينية Intermediality: يشمل هذا التعبير كلا من تفاعل وسائل إعلام عدة ضمن عمل منفرد، وانتقال عمل من وسط إلى آخر.

المقارنة الأدبية Literary comparison: بحث في العلاقة بين عملين أدبيين (على الأقل) أو أجزاء منهما بهدف تحديد التشابهات والاختلافات.

تحويل العناصر الأساسية Transduction: تحويل للعناصر الأدبية عند تقديمها في شبكات التواصل.

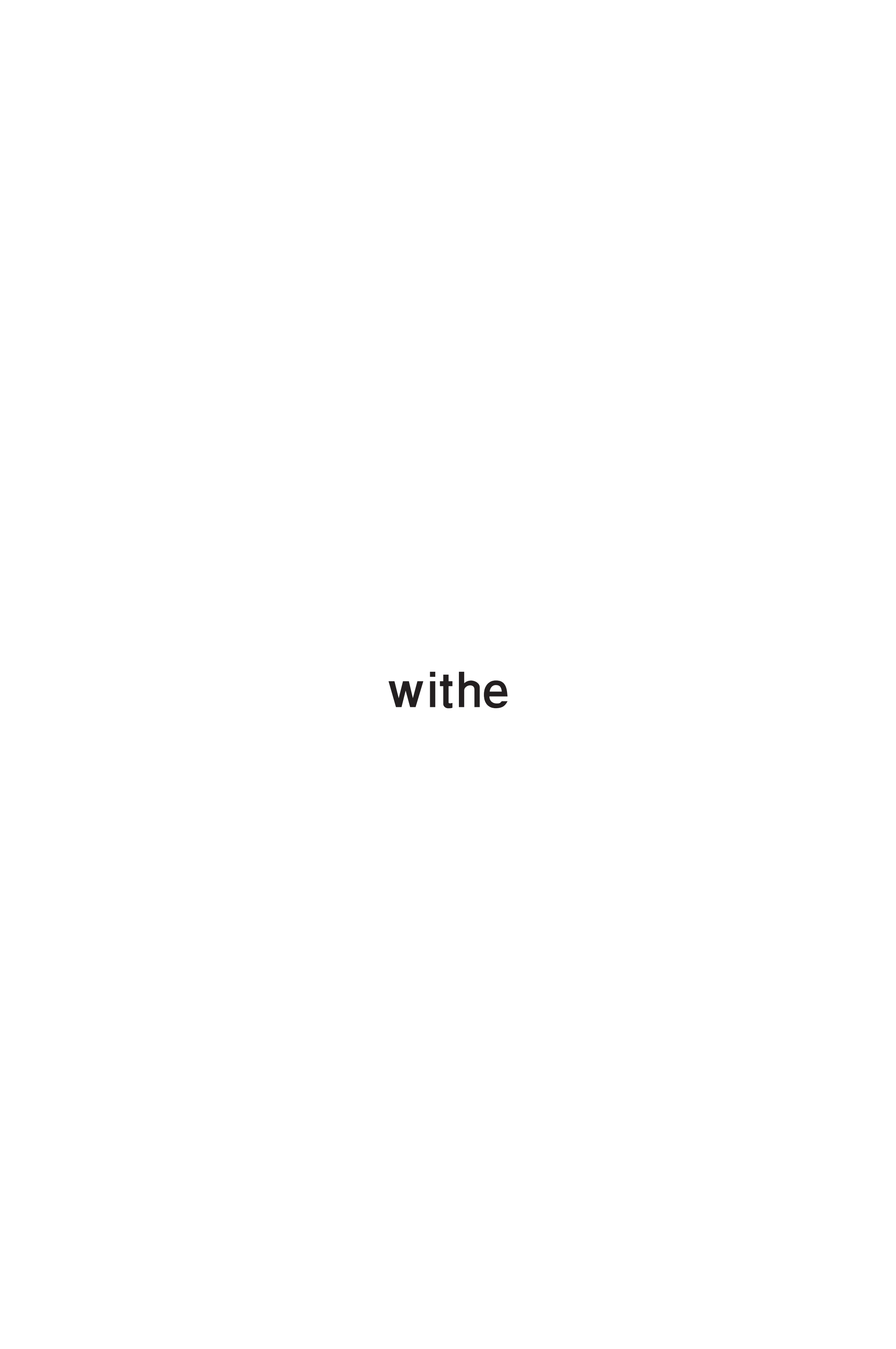
التقارب الرمزي Typological affinity: تشابه أدبي بين عملين (على الأقل) لا يمكن توضيحه بالاتصال.

الأدب العالمي الكوني Weltliteratur: مفهوم صاغه غوته للإشارة إلى مجال التفاعلات الأدبية الذي يتجاوز حدود الأمة والذي يشير إلى اتصال أدبي حول العالم.

المعرفة الأدبية العالمية World literary knowledge: طريقة بديلة لتكوين مفهوم عن إنتاج أدبي وتحليله.

الأدب العالمي World literature: يُفهم تاريخيا بأنه جميع الأعمال الأدبية في العالم، أو معيار الروائع الأدبية، أو شبكة العلاقات الوراثية والرمزية.

الهوامش


withe

الفصل الأول

(1) حول التناظرات مع «الأدب» و«الأدبيات» في الحضارات الأخرى، انظر على سبيل المثال ماينر، «فن الشعر المقارن».

(2) مقارنة فن الشعر الواضح، أي الأعمال التي تهدف إلى توضيح كيف يعمل «الأدب»، كما نفذها ماينر، تبين أن النظرية الأدبية الغربية هي الوحيدة في جميع أنحاء العالم المستندة إلى نوع من المسرح (كما في كتاب أرسطو «فن الشعر»)، وبالتالي، تتعلق بمفهوم المحاكاة. وتقبل استنتاجات ماينر، طبعا، النقاش. على أي حال، كلمة «تقليد» مستعملة هنا بمعنى أوسع من المعنى الأرسطي لأنها تتضمن التقليد وتصوير المشاعر.

(3) إن المساواة بين الأدب العالمي Weltlitetatur والأدب الأوروبي من قبل غوته برهان جيد على حدود مفهومه. وعلى رغم أن صياغة التعبير تبدو مرتبطة بقراءة «رواية» صينية، فإن مناقشته تنتهي بوضع الكتّاب اليونانيين واللاتينيين في صميم الأدب العالمي.

(4) ولكن، وإلى حد كبير كما في حالة غوته، لا يستطيع المرء إغفال أن ت. س. إليوت يعترف بمكانة أساسية للشاعر اللاتيني فرجيل.

(5) كذلك يجب ألا ننسى مدام دي ستايل، التي تُعدُّ على نحوٍ ضمني مقارِنة تماما في كتابها «عن ألمانيا» (1813 - 1810) De l’Allemagne، مع أنهاً لا تستعمل الكلمة.

(6) إن «مؤتمر الكتّاب الدولي من أجل الدفاع عن الثقافة»، الذي عُقد في العام 1935 وتضمن كثيرا من هؤلاء الكتّاب، قد أحييت ذكراه أخيرا في مختارات تيروني وكلاين الأدبية.

(7) يثير كتاب بول دي مان «الأيديولوجية الجمالية» (1996) الشك في هذا الدور الأساسي للدراسة الأدبية والإنسانية بالضبط، وهي حقيقة استقبلها ببهجة فائقة خصوم دي مان.

(8) لكن التفكيك ولّد أكثر بكثير من مجرد القراءات التي تسبب «فقدان المقدرة على اتخاذ القرار». ويتعلق به، مثلا: تفكير جورجيو أغامبن حول «الحياة العارية»، موجة دراسات الصدمة، استجواب الأمة باسم «ديموقراطية آتية»، تنويعات من الدراسات الإعلامية، الدراسات الحيوانية، النقد البيئي، وغير ذلك، وكثير من المناقشات النظرية الأخرى التي قد يَعدُّها كثير من الناس ملائمة وجوهرية في آن واحد.

(9) يتدفق مزيد من التناقضات مما يدعى «انفتاح» المعيار. يتوصل المعيار إلى تضمين كتّاب جدد، لكن القائمة ليست قابلة للتوسع بشكل لانهائي، كما أشار ديفيد داموش («الأدب العالمي»). ومما يدعو إلى السخرية أن معيار ما بعد التعددية الثقافية، من نواح كثيرة، أضيق من القانون الأقدم.

الفصل الثاني

(1) لنظرة عامة قصيرة لكنها شاملة حول فيسيلوفسكي، انظر تقديم بوريس ماسلوف (فيسيلوفسكي، «التصور» 439 - 442).

(2) تتضح الصيغة الأساسية للتناظر النفسي بتعبيرات فيسيلوفسكي الآتية: «موضوعان متباينان؛ يشير أحدهما إلى الآخر والعكس بالعكس، وكل منهما يلقي الضوء على الآخر، لكن الموضوع المتعلق بالبشر هو السائد» (فن الشعر 170). يقدم فيسيلوفسكي هذا المثال: تميل فروع السنديان على الوادي بسبب البلوط / أحبك أكثر، كما تحب أم ابنها) Pochylyvsja dub na duba, hil'em na dolynu/lipše tebe, ljubcja, ljub'ju,»

jak maty dytynu» (فن الشعر، 171).

(3) الصيغة المزدوجة «X و Y» أو «X في Y» تمثلها بشكل أفضل بعض الدراسات كالتي قدمها جوزيف تكست حول تأثير غوته وشيلر في المسرح الفرنسي في القرن الثامن عشر، أو جولز كلاريتي حول تأثير شكسبير في موليير. على أية حال، ثمة حقيقتان يجب ألا نغفلهما. أولا، كان لهذه الصيغة تقليد طويل في الأكاديمية الألمانية، خصوصا ضمن مجال تاريخ توزيع المواد Stoffgeschichte، الذي يُظهر مرة أخرى كم هو مضلل التناقض بين مدرستين - الفرنسية والأمريكية. ثانيا، مع أن عمل بول فان تيغيم العام La Littératitre comparée 1931 أصبح يمثل الكتاب الدراسي بلا منازع في «المدرسة الفرنسية»، حتى لدى دوريشين، فان تيغيم نفسه صرح بأن الأدب المقارن المقتصر على العلاقات المزدوجة rapports binaires كان منقوصا بشكل واضح: «ليس بمضاعفة عدد هذا النوع من الدراسات أو حتى بإضافة نتائجها سيتم فهم ظاهرة أدبية دولية كبيرة» (170). ولهذا يؤيد فان تيغيم فكرة أن على الأدب المقارن التقدم إلى الأمام نحو المرحلة الآتية، أي (الأدب العام) littérature générale.

(4) يعرقل دوريشين «تقسيم العمل» التقليدي بين علوم فقه اللغة القومية والأدب المقارن، التمييز بين «الداخل» و«الخارج»، وفقا لمفهومه عن العملية الأدبية البينية بوصفها نموا مستمرا.

(5) لهذا قلنا قبل ذلك إن «القراءة» ضمن إطار دراسات التأثير تتطلب كفاءة، بمعنى أن ما قرئ قد يكون تنوعا متحول المادة لما هو «أصيل» مميز بشكل تقليدي.

(6) «أفهم هذا المفهوم المقارن [التأثير] بأنه أثر بائس لطريقة مقارنة «البحث عن التأثير» [...]. وتعبير «التأثير» بمعناه الأصلي يمنح الأولوية لمقوم الإنابة ويقمع أو يخفي النشاط المبدع الأصلي للظاهرة الأدبية المتلقية، وهو بكلمة أخرى نتيجة التطبيق المباشر للسببية، حيث الظاهرة المانحة بوصفها السبب توضح الظاهرة المتلقية بوصفها النتيجة» (دوريشين، نظرية من المقارنة الأدبية، 159 - 160).

(7) في مقالة العام 1985، يُدرج دوريشين التكيّف بوصفه نوعا ثانويا للتقليد، والترجمة بوصفها نوعا ثانويا للتكيّف («Aspects ontologiques» مظاهر متعلقة بعلم الوجود، 20).

(8) كانت قراءة تعريف ريماك العام 1961 بوصفه علاجا لأزمة الأدب المقارن معاناة تنبع من مقالته العام 1960، المعنونة بشكل لافت للنظر «الأدب المقارن عند مفترق الطرق: التشخيص والعلاج والتنبؤ».

(9) يشير ويليك بتعبير «مادة البحث» إلى «التجارة الخارجية»، العلاقات المتبادلة بين أدبين من حيث المصدر والتأثير، التي يدينها ويليك من جهة لأنها تجعل الأدب المقارن «مجرد فرع معرفي ثانوي يستقصي البيانات حول المصادر الأجنبية وسمعة الكتّاب» («الأزمة»، 163)، ومن جهة أخرى يحدد بدقة أنه لا يوجد اختلاف منهجي بين مقارنة الأعمال ضمن أدب وحيد وأعمال من أدبين متميزين.

(10) مع أن الأدب المقارن في القرن التاسع عشر حدد البحث حول الروابط الواقعية rapports de fait ضمن فصيلة ثقافية أو لغوية وحيدة (أوروبية بشكل رئيس)، يمكن للدراسات الشرقية/الغربية أن تكشف عن روابط واقعية أيضا بين الشرق والغرب بصورة أسهل في القرن العشرين. على أية حال، جاء الحافز الأول للمقارنات الشرقية/الغربية من الباحثين في فترة ما قبل الحداثة.

(11) يحتوي تعريف غيلين «لنموذجه C» حول القومية العليا على الآتي: «تختلق بعض

الظواهر المستقلة جينيا كيانات قومية عليا وفقا للمبادئ والغايات المستمدة من نظرية الأدب» (تحدي الأدب المقارن، 70).

(12) يجب التأكيد على أن فن الشعر المقارن، كما مارسه ماينر، يمثل مجرد جزء مما تدور حوله المقارنة الشرقية/الغربية. إن الأعمال الأدبية المقارنة مسألة مختلفة، كما أن فلسفة شخص ما الأخلاقية المعلنة لا تماثل سلوك ذلك الشخص اليومي.

(13) على الرغم من وثاقة صلة تحديد ما توصف به الكينونة من قبل الآداب القومية، فإن هذه ليست قضية تناقش عموما في الأدب المقارن. لتعريف «X» في الحياة الأدبية، انظر دومينغيز، «النشوء الأدبي».

(14) تجدر قراءة مفهوم دوريشين حول مجتمعات أدبية بينية معينة فيما يتعلق بفكرة ياكوبسن عن Sprachbund («Uber die phonologischen»).

(15) يشتمل تعريف قياسي «للغة العالمية» على عاملين: عدد المتحدثين والتوزع العالمي. ويقول ديفيد كريستال، «إن لغة ما تحقق مكانة عالمية بشكل حقيقي حين تطور دورا خاصا معترفا به في كل دولة. [...] لتحقيق هذه المكانة، يجب أن توافق على اللغة دول أخرى حول العالم. ويجب أن تقرر منحها مكانة خاصة ضمن مجتمعاتها، على الرغم من أنه قد يكون لديها متحدثون قلائل (أو لا يكون) للغة الأم» (3 - 4). ففي حالة اللغات المذكورة آنفا، تُعدُّ الإنجليزية والفرنسية والإسبانية والبرتغالية لغات عالمية، بينما تمثل الصينية (المندرين) والهندستانية أجزاء كبيرة جدا من اللغة مع شتات مهم. وتحتل العربية مكانة متوسطة. ومن أجل دراسة الوحدات الأدبية التي تتفادى تسمية «أدب عالمي»، انظر بيكروفت والفصل 4.

(16) جمعت الأكاديمية الناطقة بالإنجليزية الدراسات التي قام بها مجلس الاتصال والمنهجية التجريبية في نيترا برئاسة بوبوفيك تحت اسم «مدرسة نيترا» (موزيجكو). وكان هذا على تناقض صارخ مع نظرية دوريشين الأدبية البينية، التي، باستثناء ملاحظة فوكيما القصيرة، لم تلفت انتباه الأكاديمية الناطقة بالإنجليزية. وقد يكمن سبب مهم لهذا في حقيقة أن دوريشين، بالتباين مع عمل بوبوفيك في كندا، لم يسمح له بالذهاب إلى الدول الغربية (دعاه غيين لإلقاء محاضرة في جامعة هارفارد، ولكن من دون جدوى). وكانت مشاركته في مؤتمرات رابطة الأدب المقارن الدولية AILC/ICLA مقتصرة على المناسبات التي عقدت فيها المؤتمرات في دول قريبة، مثل النمسا وهنغاريا.

الفصل الثالث

(1) ترتبط جماعة الاستعمارية/ الحداثة Grupo Colonialidad/Modemidad على نحو رئيس بعمل والتر د. مينيولو، وأنيبال كويخانو، وإنريكو دوسيل. وضمن الباحثين الآخرين المرتبطين بهذه المجموعة سانتياغو كاسترو غوميز، وفرناندو كورونيل، وإدواردو رستريبو، وأدغاردو لاندير، ونيلسن مالدونادو، وزولما باليرمو، وكاثرين والش، بين آخرين (إسكوبار، 203 ن3).

(2) إن اقتصار نظرية ما بعد الاستعمار على مشروع تحليلي، بالتباين مع إزالة الاستعمار الأوسع بالنظر إلى أنهما كليهما تحليلي وبرمجي، أمر قابل جدا للنقاش.

(3) الكهنوت هو «الإطار التاريخي والمهيمن للمعرفة في العالم الحديث/ الاستعماري منذ القرن السادس عشر إلى النصف الأول من القرن الثامن عشر» («فك الارتباط»، 459-460)، أي باعتبار أن الله هو ضامن المعرفة، بينما تضع الأنانية الفلسفية «الإنسان والمنطق في مكان الله، وتمركز الأنا» (الجانب الأظلم للحداثة الغربية، 15).

(4) Amoxtli (مدونات) هي كلمة في لغة شعبيّ أناهوك Anahuac وناهتول Nahuatl تحدد شيئا «يقرأه» المبشرون الفرنسيسكان بوصفه كتابا. وكلمة Toltecáyotl في لغة الناهتول تعني النتاج الصنعي الذي يحفظ التقاليد الثقافية لمجتمع ما. وبالنسبة إلى منطق إنهاء الاستعمار، لا يمكن استبدال amoxtli بكلمة «كتاب»، ولا Toltecáyotl (سجل تقاليد) بكلمة «تاريخ»، لأن نظرية المعرفة الغربية تعارض تسمية الكتب amoxtli (مدونات) أو ترفض أي قيمة معرفية لكلمة Toltecáyotl.

(5) «كراسي الأدب الأجنبي» Chaires de littérature etrangére، كان اسما مبكرا للأدب المقارن (انظر إسبانيا). بشكل لافت للنظر، على غرار الباحث بعلم الأجناس البشرية، يحتاج الباحث المقارِن إلى المعرفة بالثقافة التي أنتج فيها الأدب الهدف ولديه درجة من البراعة في لغتها، لذلك تمثل الترجمة قضية شائكة لهوية الفرع المعرفي حتى وقت حديث جدا، كما يعرضه السؤال: هل يُسمح للمقارِن بأن يعمل بالترجمات؟ هذه «التأثيرات السلبية» ليست غريبة على علم الأجناس البشرية (التوسط الخلافي لإليزابيث بورغوس مثال جيد في شهادة ريغوبرتا منتشو) أو دراسات ما بعد الاستعمار كما يحولها السؤال «هل يستطيع الشخص التابع أن يتكلم؟».

(6) إن تاريخ المقارنية بوصفها عملية ذهنية واللحظات المتنوعة التي قد يظهر فيها فرع معرفي مقارن تؤدي إلى تمييز ثلاثة مستويات (انظر المقدمة): (1) ما قبل المعرفية: المقارنة عملية ذهنية، (2) المعرفية: فرع معرفي تسود فيه الطريقة المقارنة، (3) ما بعد المعرفية: اتصال بين الفروع المعرفية المقارنة. وبشكل لافت للانتباه، إن الذِكْر المتكرر غالبا لأزمة الأدب المقارن المعرفية منذ محاضرة رينيه ويليك في العام 1958 (انظر الفصل 1) لم يأخذ في الحسبان وجهة النظر ما قبل المعرفية ولا ما بعد المعرفية. عند قراءة مناقشات بانيكار حول الفلسفة المقارنة، سيرى القارئ مدى إسهام هذه المناقشات في الأدب المقارن.

(7) للفارق بين الكلمتين etic/emic علاقة بقضية الموضوعية في البحث. فقد توسع البحث فيها أولا ضمن علم اللغة (emic مشتقة من اللفظي وetic من الصوتي)، وكما جرى التطبيق لاحقا على علم الأجناس البشرية لوصف وجهات النظر خلال عمل ميداني. وفقا لكونراد فيليب كوتاك، «يدمج علماء الأجناس البشرية نموذجيا في الميدان استراتيجيتي البحث، emic (موجهة للمواطن) وetic (موجهة للعالِم)». (53) يناقش ماو بأنه بعد مرحلة أولى حتمية يكون فيها البحث مستندا إلى أدوات etic (مفاهيم مغايرة عن الثقافة قيد الدراسة)، عليه بعدئذ أن يتقدم إلى مرحلة emic، مع أن مفاهيم الثقافة الهدف ستجري تنقيتها دائما بمقاربة etic. ويجب الملاحظة أيضا أنه لا دراسات إزالة الاستعمار ولا الأدب المقارن توصلت إلى نتائج كاملة من البلاغة المقارنة (لقراءة تمهيدية، انظر كندي).

(8) «اللغة المناسبة التي يمكننا فيها فهم مجتمع آخر ليست لغة فهمنا، أو الآخرين، ولكن بالأحرى ما يمكن للمرء أن يدعوه لغة تباين واضحة. وستكون هذه لغة يمكننا فيها أن نصوغ أسلوب حياتهم وحياتنا معا بوصفها احتمالات بديلة فيما يتعلق ببعض الثوابت البشرية عند العمل فيهما كلتيهما. وستكون لغة التنوعات البشرية المحتملة فيها مصوغة بحيث يمكن لأسلوبنا وأسلوبهم في الحياة أن يوصفا بشكل واضح كبديل لمثل هذه التنوعات» (تايلور، 125).

(9) «كل حاضر محدود له قيوده. ونحن نعرف مفهوم «الحالة» بالقول إنه يمثل وجهة نظر تحدد إمكانية الرؤية. لذلك فإن الضروري لمفهوم الحالة هو مفهوم الأفق. والأفق

هو مدى الرؤية الذي يتضمن كل شيء يمكن رؤيته من موقع مشرف معين» و«أفق الحاضر هو بشكل متواصل في طريق التشكيل لأن علينا باستمرار أن نختبر تحاملاتنا كلها. يحدث جزء مهم من هذا الاختبار في مواجهة الماضي وفي فهم التقليد الذي أتينا منه. [...] والفهم هو دائما اندماج هذه الآفاق التي يفترض أنها موجودة وحدها» (غادامر، 313، 317).

(10) على نحو لافت للانتباه، إن زعم هارينغ عن «أدب مقارن حقيقي» على علاقة مع إعادة تكامل الأدب الشفاهي أقل مما هي مع ما يدعوه القاعدة النظرية للأدب المقارن - «المنطق السليم لعلم الأجناس البشرية» (37).

(11) ربما يلاحظ القارئ أننا ذكرنا «الإسبانية» بشكل خاص بوصفها أحادية اللغة المتعلقة بإنهاء الاستعمار، بينما يتتبع مفكرو إنهاء الاستعمار أصل الاستعمارية بالعودة إلى التوسع الإسباني والبرتغالي في أواخر القرن الخامس عشر والقرن السادس عشر، وبالتالي فإن دور البرتغالية بوصفها لغة مهيمنة جديدة للحداثة يجب الاعتراف به أيضا. وعلى نحو متعارض، يتعامل مفكرو إنهاء الاستعمار مع التوسع البرتغالي بشكل عرضي فقط، وهو ما قد يكون ناجما عن حقيقة أنهم يركزون على الأمريكتين (في الحقيقة، على الأمريكتين الناطقتين بالإسبانية) - وهذا تقييد قابل جدا للنقاش - بينما تضمن التوسع البرتغالي المحيط الهندي وجنوب شرق آسيا نتيجة للتقاسم الثنائي المصدق عليه بمعاهدة تورديسيلاس في العام 1494. كذلك، لم يشارك الباحثون (المتحدثون بالبرتغالية) في دراسات إنهاء الاستعمار، مع أن مفكري إنهاء الاستعمار يزعمون تأثير عالِم الاجتماع البرتغالي بوافنتورا دي سوسا سانتوس.

(12) إن اعتماد دراسات العصور الوسطى على نظريات ما بعد الاستعمار مؤشر إلى عملية الاستعمار التي لا تعالجها دراسات إنهاء الاستعمار أيضا، أي استعمار الحداثة لما قبل الحداثة (لنظرة عامة مساعدة، انظر لامبرت - ويسيغ). وقول مينيولو حول غياب الأدب المقارن في أمريكا اللاتينية، ما عدا البرازيل، من دون براهين إضافية يبدو أنه ناجم عن قلة المعلومات أكثر مما هو عن غياب فعلي في الأدب المقارن. وتلميحه، مثلا، إلى «تقليد طويل ومتماسك» («المعيار والمجموعة»، 239 ن5) في البرازيل، كما تمثله تانيا فرانكو كارفالهال وأفرانيو كوتينهو، على الرغم من الصلة الوثيقة لإسهاماتها، يغفل المناقشات المؤثرة للأمريكيين اللاتينيين الذين، مع تمنيهم تطبيق الأسلوب المقارن على الآداب في أمريكا اللاتينية، يشعرون بعدم الارتياح حول مبادئ الفرع المعرفي المنحازة لأوروبا. وثمة مثال جيد هو كتاب بيدرو هنريكيز أورينا الصادر في العام 1945، «التيارات الأدبية في أمريكا الإسبانية».

الفصل الخامس

(1) يصبح القول «واضحا حين يوضع ضمن سياق الحالة التي له فقط [...]، ويجب أن يتوسع مفهوم السياق فعليا [...]، وفي الحقيقة يجب أن يتجاوز روابط علم اللغة المجرد وينتقل إلى تحليل الظروف العامة التي يتم تحدث اللغة وفقها» (برونسلاف مالينوفسكي، مقتبس في أوغدن وريتشاردز 306؛ الأحرف المائلة في الأصل).

(2) تتضمن أمثلة عن هذه الأعمال المُخرِّبة لي يو (منسوب)، رو بو توان Rou pu tuan 1657)؛ «حصير الصلاة الجَسَدِيّة» The Carnal Prayer Mat) وساو زويكن، «هونغلو مينغ» Honglou meng، (نحو العام 1750؛ «قصة الحجارة»).

الفصل السابع

(1) المقطع الآتي من عمل جورج برانديس في العام 1899 «الأدب العالمي» توضيحي: «من بين جميع كتّاب الدنمارك في القرن التاسع عشر، حقق واحد فقط، وهو كريستيان هانز أندرسن، شهرة عالمية. وقد سبب هذا دهشة فائقة في الدنمارك. يُعدُّ أندرسن بيننا واحدا بين كثيرين، لا شيء أكثر» (64 - 65؛ انظر الفصل الرابع).

(2) يكمن السبب في حقيقة أن الأدب المقارن يحدد نفسه، وفق فان تيغيم، بالارتباطات الثنائية، بينما يعالج الأدب العام «ظواهر أدبية تنتمي في الوقت نفسه إلى عدة آداب» (فان تيغيم، 175).

(3) ليس التاريخ الأدبي المقارن، بالطبع، إبداعا لمنتصف القرن العشرين. فقد كان المقارِنون الفرنسيون الأوائل، في الحقيقة، مؤرخين مقارنين وفق التعريف المقتبس من فرع أمبير الثاني للدراسات الأدبية. وقد كتب أمبير عملا غير مكتمل في العام 1833 وهو «تاريخ الأدب الفرنسي من خلال العصر المقارن مع الآداب الأجنبية» Histoire de la littérature française au Moyen Âge comparée aux littératures étrangéres هدفه أن يُقوّم تمييز الأدب الفرنسي في العصور الوسطى بمقارنته مع آداب أوروبية أخرى. وهنالك مشروع مماثل قام به آبيل فرانسوا فيليمين في عمل عنوانه «جدول الأدب في العصور الوسطى في فرنسا وإيطاليا، وإسبانيا وإنجلترا» Tableau de la littérature au Moyen Âge en France, en Italie, en Espagne et en Angleterre (1846)، الذي قدمه المؤلف بأنه «المرة الأولى التي ينفذ فيها أستاذ فرنسي تحليلا مقارنا للآداب الحديثة» (i :1). ولتواريخ القرن التاسع عشر الأدبية العالمية هذه في أدنى وحدتها آداب قومية، تُعالَج منفردة واحدة بعد الأخرى. لذلك على المرء استنتاج أن العمل المقارن مطلوب ضمنيا من القراء الذين سيجدون الروابط الممكنة. وثمة طريقة مختلفة - مقارنات متزامنة مختلفة الثقافة - طبقها مؤرخون إنجليز، مثل عمل جوزيف بيرينغتن «التاريخ الأدبي للعصور الوسطى» (1814)، وعمل هنري هلام «وجهة نظر لحالة أوروبا في العصور الوسطى» (1835). وقد تبنى فريدريك شليغل نموذجا متوسطا في كتابه «تاريخ الأدب القديم والحديث» Geschichte der alten und neuen Literatur (1815).

(4) نشر ألبرت س. جيرارد في العام 1986 تأريخا من مجلدين مخصصا لأفريقيا جنوب الصحراء الكبرى، وبين العامين 1994 و1997 نشر أ. جيمز آرنولد تأريخا من ثلاثة مجلدات حول جزر الكاريبي.

الفصل التاسع

(1) توجد في عالم الشركات والمؤسسات الكبيرة وسيلة إستراتيجية موضع ثقة عالية مصممة لاكتشاف الوضع الحقيقي لمنظمة ما واتخاذ القرارات التي تحمي مستقبلها. وهذه هي طريقة SWOT (القوى، نقاط الضعف، الفرص، التهديدات) للتحليل. نحن على ثقة بأن التطبيق المنهجي لهذا المصدر على كيان معقد مثل الأدب لن يُعدُّ بلا مسوِّغ.


بيبليوغرافيا

Abu-Lughod, Janet L. Before European Hegemony: The World System A.D. 1250-1350. New York: Oxford University Press, 1989.

Ahearn, Ed and Arnold Weinstein. “The Function of Criticism at the Present Time: The Promise of Comparative Literature.” Comparative Literature in the Age of Multiculturalism. Ed. Charles Bemheimer. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1995. 77-85.

Aldridge, A. Owen, ed. Comparative Literature: Matter and Method. Urbana: University of Illinois Press, 1969.

Amin, Samir. Delinking. Towards a Polycentric World. Trans. Michael Wolfers. London: Zed Books, 1985.

Ampére, Jean-Jacques. De l’histoire de la poésie. Marseille: Feissat aîné et Demonchy, 1830.

______ Histoire de la littérature française au Moyen Âge comparée aux littératures étrangères. Introduction: Histoire de la formation de la langue française. Paris: Just Tessier, 1841.

______ La Grèce, Rome et Dante. Études littéraires d’après nature. 7th edn. Paris: Didier, 1870.

Anderson, Benedict. Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. Rev. and exp. edn. London: Verso, 1991.

Appiah, K. Anthony. “Geist Stories.” Comparative Literature in the Age of Multiculturalism. Ed. Charles Bernheimer. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1995. 51-57.

______ “Cosmopolitan Readings.” Cosmopolitan Geographies. New Locations in Literature and Culture. Ed. Vinay Dharwadker. New York: Routledge, 2001. 197-227.

______ The Ethics of Identity. Princeton: Princeton University Press, 2005.

______ Cosmopolitanism. Ethics in a World of Strangers. New York: W.W. Norton, 2006.

Apter, Emily. Against World Literature: On the Politics of Untrauslatability. London: Verso, 2013.

Aristotle. Poetics. Trans. Stephen Halliwell. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005.

Arnold, A. James, ed. A History of Literature in the Caribbean. 3 vols. Amsterdam: John Benjamins, 1994-97.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin. The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures. 2nd edn. London: Routledge, 2002.

Auerbach, Erich. “Philology and Weltliteratur.” Trans. M. and E.W. Said. The Princeton Sourcebook in Comparative Literature. From the European Enlightenment to the Global Present. Ed. David Damrosch,

Natalie Melas and Mbongiseni Buthelezi. Princeton: Princeton University Press, 2009. 126-38.

Austin, Peter K. and Julia Sallabank. "Introduction." The Cambridge Handbook of Endangered Languages. Ed. Peter K. Austin and Julia Sallabank. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 1-24.

Backès, Jean-Louis. Littérature et musique. Paris: PUF, 1994.

Bacon, Francis. The Philosophical Works of Francis Bacon. Ed. John M. Robertson. London: Routledge, 1905.

Bagno, Vsevolod Jevgenijevič. "Vzijomná komplementarnos' v systéme medziliterirneho spoloeenstva. Na materiáli mnohonárodnej literatúry Španielska." Dionýz Ďurišin et al. Osobitné medziliteráme spoločnstvá. Bratislava: VEDA-Ústav svetavej literatúry, 1987. 1: 170-83.

Bakhtin, Mikhail M. Rabelais and His World. Trans. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

Baldensperger, Fernand. "Littérature comparée: le mot et la chose." Revue de Littérature comparée 1 (1921): 5-29.

Barricelli, Jean-Pierre. Melopoiesis: Approaches to the Study of Literature and Music. New York: New York University Press, 1988.

Barricelli, Jean-Pierre and Joseph Gibaldi, eds. Interrelations of Literature. New York: The Modern Language Association of America, 1982.

Barthes, Roland. Le Bruissement de la langue. Paris: Seuil, 1984.

Bassnett, Susan. Comparative Literature: A Critical Introduction. Oxford: Blackwell, 1993.

Beck, Ulrich. Cosmopolitan Vision. Cambridge: Polity Press, 2006.

Beecroft, Alexander. "World Literature without a Hyphen. Towards a Typology of Literary Systems." New Left Review 54 (2008): 87-100.

Bergard, Laird W. The Comparative Histories of Slavery in Brazil, Cuba, and the United States. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Bermann, Sandra and Michael Wood, eds. Nation, Language, and the Ethics of Translation. Princeton: Princeton University Press, 2005.

Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau and Raphaël Confiant. Éloge de la créolité/In Praise of Creoleness. Paris: Gallimard, 1989.

Bernheimer, Charles. "Introduction. The Anxieties of Comparison." Comparative Literature in the Age of Multiculturalism. Ed. Charles Bernheimer. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1995. 1-17.

Bernheimer, Charles. "The Bernheimer Report, 1993. Comparative Literature at the Turn of the Century." Comparative Literature in the Age of Multiculturalism. Ed. Charles Bernheimer. Baltimore, MD:

Johns Hopkins University Press, 1995. 39-48.

Bernheimer, Charles, ed. Comparative Literature in the Age of Multiculturalism, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1995.

Betz, Hang-Georg. Radical Right-Wing Populism in Western Europe. London: Macmillan, 1994.

Birkerts, Sven. The Gutenberg Elegies. The Fate of Reading in the Electronic Age. Boston: Faber & Faber, 1994.

Bloch, Marc. "A Contribution towards a Comparative History of European Societies." Land and Work in Medieval Europe. Berkeley: University of California Press, 1967. 44-81.

Bloom, Allan. The Closing of the American Mind. New York: Simon & Schuster, 1987.

Bloom, Harold. The Anxiety of Influence. New York: Oxford University Press, 1973.

______ The Western Canon. The Books and Schools of the Ages. New York: Harcourt Brace, 1994.

Borges, Jorge Luis. Labyrinths. Selected Stories & Other Writings. New York: New Directions, 2007.

Bortolussi, Marisa and Peter Dixon. Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response. New York: Routledge, 2003.

Bournans, Louis and Jan Jaap de Ruiter. "Moroccan Arabic in the European Diaspora." Language Contact and Language Conflict in Arabic. Variations on a Sociolinguistic Theme. Ed. Aleya Rouchdy. London: Routledge, 2002. 259-85.

Bourdieu, Pierre. Sur la télévision. Paris: Liber-Raison d'agir, 1996.

Braider, Christopher. "Of Monuments and Documents: Comparative Literature and the Visual Arts in Early Modern Studies, or The Art of Historical Tact." Comparative Literature in an Age of Globalization. Ed. Haun Saussy. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2006. 155-74.

Brandes, Georg. "World Literature." Trans. Haun Saussy. The Princeton Sourcebook in Comparative Literature. Ed. David Damrosch, Natalie Melas and Mbongiseni Buthelezi. Princeton: Princeton University Press, 2009. 61-66.

Braudel, Ferdinand. The Structures of Everyday Life. The Limits of the Possible. Trans. Siân Reynolds. Vol. 1 of Civilization and Capitalism 15th-18th Century. London: William Collins, 1985.

______ The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II. Trans. Siân Reynolds. Vol. 1. Berkeley: University of

California Press, 1996.

Brown, Calvin S. Music and Literature. A Comparison of the Arts. Athens, GA: The University of Georgia Press, 1963.

______ A Bibliography on the Relations of Literature and the Other Arts, 1952-1967. New York: AMS, 1968.

Brunel, Pierre and Yves Chevrel, eds. Précis de littérature comparée. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.

Bruner, Jerome S. Actual Minds, Possible Worlds. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.

Bryson, Norman, Michael Ann Holly and Keith Moxey, eds. Visual Culture: Images and Interpretations. Hanover, NH: University Press of New England, 1994.

Burke, Kenneth. "Literature as Equipment for Living." The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1941. 253-62.

Cabo Aseguinolaza, Fernando, Anxo Abuín González and César Dominguez, eds. A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula. Vol. 1. Amsterdam: John Benjamins, 2010.

Canudo, Ricciotto. Manifeste des Septs Arts. Paris: Séguier, 1955.

Cao Shunqing. The Variation Theory of Comparative Literature. Berlin: Springer, 2013.

Cao Shunqing and Zhi Yu. "The Principles and Ways of the Dialogues between Chinese-Western Literary Theories." Comparative Literature: East & West 3.1 (2003): 84-106.

Cao Xueqin and Gao E. Honglou meng. Ed. Zhongguo yishu yanjiuyuan "Honglou meng" yanjiu suo. 2 vols. Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2002.

Cao Xueqin and Gao E. The Story of the Stone. Trans. David Hawkes and John Minford. 5 vols. Harmondsworth: Penguin, 1973-86.

Casanova, Pascale. The World Republic of Letters, Trans. M.B. DeBevoise. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004.

Casas, Arturo. "Catro modelos para a nova Historia literaria comparada. Unha aproximación epistemolóxica." Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas na peninsula Ibérica. Ed. Anxo Abuín González and Anxo Tarrío Varela. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2004. 45-71.

Cassin, Barbara, ed. Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon. Trans. and ed. Emily Apter, Jacques Lezra and Michael Wood. Princeton: Princeton University Press, 2013.

Castells, Manuel. La Galaxia Internet. Reflexiones sobre Internet, empresa

y sociedad. Barcelona: Plaza & Janés, 2001.

Célis, Raphaël, ed. Littérature et musique. Brussels: Facultés Universitaires Saint-Louis, 1982.

Cervantes, Miguel de. Don Quixote. Trans. Edith Grossman. London: Vintage, 2005.

Chadwick, Nora K. and Victor Zhinnunsky. Oral Epics of Central Asia. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

Chaffe, Diane: "Pictures and Portraits in Literature: Cervantes as the Painter of Don Quijote." Anales Cervantinos 19 (1981): 49-56.

Chakrabarty, Dipesh. Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Dfference. Princeton: Princeton University Press, 2008.

Chang, Leiling. La Présence de la musique dans "Concert baroque" d'Alejo Carpentier. Montreal: Universite de Montreal, 1997.

Chaturvedi, Vinayak. "Introduction." Mapping Subaltern Studies and the Postcolonial. Ed. Vinayak Chaturvedi. London: Verso, 2012. vii-xviii.

Chion, Michel. L'Audio-vision. Paris: Nathan, 1990.

Clements, Robert. J. Comparative Literature as Academic Discipline. .A Statement of Principles, Praxis, Standards. New York: The Modern Language Association of America. 1978.

Clifford, James. The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnogeaphy, Literature, and Art. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.

______ Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century. Cambridge., MA: Harvard University Press, 1997.

Cluck, Nancy Anne, ed. Literature and Music. Provo: Brigham Young University Press, 1981.

Cohen, Tom, ed. Jacques Derrida and the Humanities. A Critical Reader. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Collins, Randall. The Sociology of Philosophies: A Global Theory of Intellectual Change. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998.

Cooke, Brett and Frederick Turner, eds. Biopoetics: Evolutionary Explorations in the Arts. Lexington, KY: ICUS, 1999.

Cornis-Pope, Marcel and John Neubauer. Towards a History of the Literary Cultures in East-Central Europe: Theoretical Reflections. New York: American Council of Learned Societies. 2002.

______ "Literary Nodes of Political Time." History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries. Ed. Marcel Cornis-Pope and John Neubauer. Vol. 1. Amsterdam: John Benjamins, 2004. 33-38.

______ "General Introduction." History of the Literary Cultures of East-

Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries. Ed. Marcel Cornis-Pope and John Neubauer. Vol. 4. Amsterdam: John Benjamins, 2010. 1-9.

Coutinho, Eduardo F. and Victoria Peralta. "The Cultural Centers of Latin America. Introduction." Literary Cultures of Latin America. A Comparative History. Ed. Mario J. Valdés and Djelal Kadir. Vol. 2. Oxford: Oxford University Press, 2004. 307-11.

Crane, Mary Thomas. Shakespeare's Brain: Reading with Cognitive Theory. Princeton: Princeton University Press, 2001.

Crary, Jonathan. Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century, Cambridge, MA: The MIT Press, 1992.

Cruz Seruya, Trino. "El bilingüismo gibraltareño: aproximación a una literatura que se resiste a nacer." III Congreso Internacional de la Lengua Española, Rosario. 2004. <http:// congresosdelalengua.es/ rosario/ponencias/identidad/cruz_t.htm>.

Crystal, David. English as a Global Language. 2nd edn. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Culler, Jonathan. "Comparative Literature and Literary Theory." Michigan Germanic Studies 5.2 (1979): 170-84.

______ "Comparative Literature, at Last." Comparative Literature in an Age of Globalization. Ed. Haun Saussy. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2006. 237-48.

______ Literary Theory. A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press, 2011.

Curtius, Ernst Robert. European Literature and the Latin Middle Ages. Tr. Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 1953.

D'haen, Theo, David Damrosch and Djelal Kadir, eds. The Routledge Companion to World Literature. London: Routledge, 2012.

D'haen, Theo, Cesar Dominguez and Mads Rosendahl Thomsen, eds. World Literature. A Reader. London & New York: Routledge, 2013.

Damrosch, David. What Is World Literature? Princeton: Princeton University Press, 2003.

______ "World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age." Comparative Literature in an Age of Globalization. Ed. Haun Saussy. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2006. 43-53.

Damrosch, David, Natalie Melas and Mbongiseni Buthelezi, eds. The Princeton Sourcebook in Comparative Literature. Princeton: Princeton University Press, 2009.

Davidson, Donald. "A Nice Derangement of Epitaphs." Truth and Interpretation: Perspectives on the Philosophy of Donald Davidson.

Ed. Ernest Lepore. Oxford: Blackwell, 1986. 443-46.

______ “On the Very Idea of a Conceptual Scheme.” Inquiries into Truth and Interpretation. Oxford: Clarendon Press, 2001. 183-98.

Delalande, Francois. “Music Analysis and Reception Behaviours: Sommeil by Pierre Henry”. Journal of New Music Research 27-1-2 (1998): 13-66.

Dennis, Philip and Anne Taylor. “Gibraltar.” Encyclopedia of Post-Colonial Literatures in English. Ed. Eugene Benson and L.W. Conolly. Vol. 1. London: Routledge, 1994. 585-87.

Derrida, Jacques. “Signature événement contexte.” Marges de la philosophie. Paris: Minuit, 1972. 367-93.

______ Limited Inc. Trans. Samuel Weber and Jeffrey Mehhnan. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1988.

______ “The Future of the Profession or the University without Condition (Thanks to the ‘Humanities,’ What Could Take Place Tomorrow).” Jacques Derrida and the Humanities. A Critical Reader. Ed. Tom Cohen. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 24-57.

______ “Who or What Is Compared? The Concept of Comparative Literature and the Theoretical Problems of Translation.” Trans. Eric Prenowitz. Discourse 30.1-2 (2008): 22-53.

Dilthey, Wilhelm. Einleitung in die Geisteswisserischaften. Versuch einer Grundlegung für des Studium der Gesellschaft und der Geschichte. Leipzig: Duncker & Humblot, 1883.

Dobrenko, Evgeny. “Literary Criticism and the Institution of Literature in the Era of War and Late Stalinism.” A History of Russian Literary Theory and Criticism. The Soviet Age and Beyond. Ed. Evgeny Dobrenko and Galin Tihanov. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2011. 163-83.

Doležel Lubomír. “Semiotics of Literary Communication.” Strumenti Critici 1.1 (1986): 5-48.

______ “Literary Transduction: Prague School Approach.” The Prague School and its Legacy in Linguistics, Literature, Semiotics, Folklore and the Arts. Ed. Yishai Tobin. Philadelphia: John Benjamins, 1988. 165-76.

______ Occidental Poetics. Tradition and Progress. Lincoln: University of Nebraska Press, 1990.

Dominguez, César. “Literary Emergence as a Case Study of Theory in Comparative Literature.” CLCWeb: Comparative Literature and Culture 8.2 (2006): <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1304>.

______ ed. Literatura europea comparada. Madrid: Arco Libros, 2013.

Donne, John. The Complete English Poems. Harmondsworth: Penguin, 1976.

Dupont, Florence. L'Invention de la littérature. De l'ivresse grecque au texte latin. Paris: La Découverte, 1994.

Ďurišin, Dionýz. Sources and Systematics of Comparative Literature. Trans. Peter Tkáč. Bratislava: Univerzita Komenského, 1974.

______ Theory of Literary Comparatistics. Trans. Jessie Kocmanová. Bratislava: VEDA, 1984.

______ "Aspects ontologiques du processus interlittéraire." Slavica Slovaca 20.1 (1985): 1-22.

______ Theory of Interliterary Process. Trans. Jessie Kocmanová. Bratislava: VEDA, 1989.

______ Čo je svetová literatúra. Bratislava: Vydavateľstvo Obzor, 1992.

______ Notions et principes. Trans. Alena Anettová Vol. 6 of Communautés interlittéraires spécifiques. Bratislava: Institut de Littérature Mondiale, 1993.

Ďurišin, Dionýz et al. Osobitné medziliteráme spoločenstvá. 6 vols. Bratislava: VEDA-Ústav svetavej literatúry, 1987-93.

Ďurišin, Dionýz and Armando Gnisci, eds. Il Mediterraneo. Una rete interletteraria. Rome: Bulzoni, 2000.

Durkheim, Émile. "Préface." L'Année sociologique 1 (1898 [1896-97]): i-vii.

Eagleton, Terry. The Function of Criticism, From "The Spectator" to Post-Structuralism. London: Verso, 1994.

Eco, Umberto. "Afterword." The Future of the Book. Ed. Geoffrey Nunberg. Berkeley: University of California Press, 1996. 295-306.

Eckerrnann, Johann Peter. Gespräche mit Goethe in den letzen Jahren seines Lebens. Berlin: Aufbau, 1982.

Einstein, Albert. "Fundamental Ideas and Problems of the Theory of Relativity." Lecture delivered to the Nordic Assembly of Naturalists at Gothenburg. July 11, 1923 <http:// www. nobelprize.org/nobel_prizes/physics/laureates/1921/einstein-lecture.pdf>.

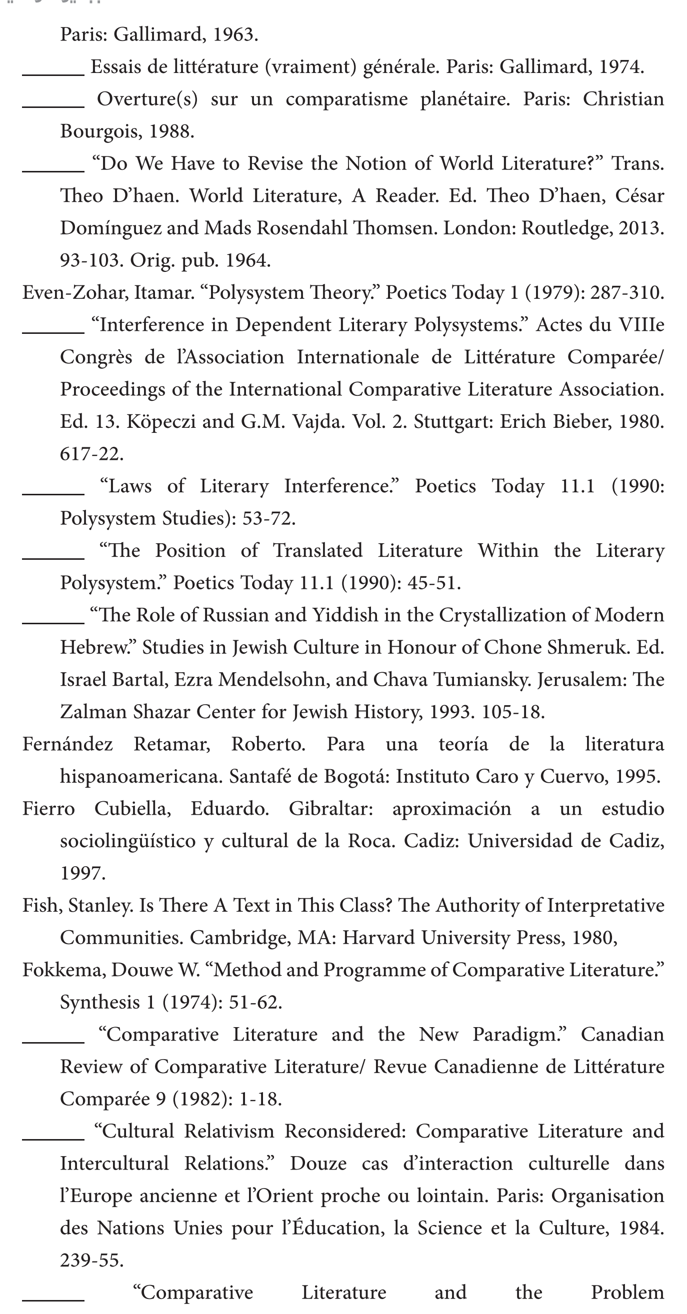
Eliot, T.S. "Tradition and the Individual Talent." The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism. London: Methuen, 1972. 47-53.

Escobar, Arturo. "Worlds and Knowledges Otherwise. The Latin American Modernity/ Colonialiry Research Program." Cultural Studies 21.2-3 (2007): 179-210.

Espagne, Michel. Le Paradigme de l'étranger. Les chaires de littérature étrangère au XIXe siécle. Paris: Cerf, 1993.

Étiemble, René. Hygiène des lettres: Savoir et goût. Paris: Gallimard, 1958.

______ Comparaison n'est pas raison. La crise de la Littérature Comparée.



Paris: Gallimard, 1963.

______ Essais de littérature (vraiment) générale. Paris: Gallimard, 1974.

______ Overture(s) sur un comparatisme planétaire. Paris: Christian Bourgois, 1988.

______ “Do We Have to Revise the Notion of World Literature?” Trans. Theo D’haen. World Literature, A Reader. Ed. Theo D’haen, César Domínguez and Mads Rosendahl Thomsen. London: Routledge, 2013. 93-103. Orig. pub. 1964.

Even-Zohar, Itamar. “Polysystem Theory.” Poetics Today 1 (1979): 287-310.

______ “Interference in Dependent Literary Polysystems.” Actes du VIIIe Congrès de l’Association Internationale de Littérature Comparée/ Proceedings of the International Comparative Literature Association. Ed. 13. Köpeczi and G.M. Vajda. Vol. 2. Stuttgart: Erich Bieber, 1980. 617-22.

______ “Laws of Literary Interference.” Poetics Today 11.1 (1990: Polysystem Studies): 53-72.

______ “The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem.” Poetics Today 11.1 (1990): 45-51.

______ “The Role of Russian and Yiddish in the Crystallization of Modern Hebrew.” Studies in Jewish Culture in Honour of Chone Shmeruk. Ed. Israel Bartal, Ezra Mendelsohn, and Chava Tumiansky. Jerusalem: The Zalman Shazar Center for Jewish History, 1993. 105-18.

Fernández Retamar, Roberto. Para una teoría de la literatura hispanoamericana. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995.

Fierro Cubiella, Eduardo. Gibraltar: aproximación a un estudio sociolingüístico y cultural de la Roca. Cadiz: Universidad de Cadiz, 1997.

Fish, Stanley. Is There A Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980,

Fokkema, Douwe W. “Method and Programme of Comparative Literature.” Synthesis 1 (1974): 51-62.

______ “Comparative Literature and the New Paradigm.” Canadian Review of Comparative Literature/ Revue Canadienne de Littérature Comparée 9 (1982): 1-18.

______ “Cultural Relativism Reconsidered: Comparative Literature and Intercultural Relations.” Douze cas d’interaction culturelle dans l’Europe ancienne et l’Orient proche ou lointain. Paris: Organisation des Nations Unies pour l’Éducation, la Science et la Culture, 1984. 239-55.

______ “Comparative Literature and the Problem

of Canon Formation." Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée 23.1 (1996): 51-66.

Foley, John Miles. The Theory of Oral Composition: History and Methodology. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

______ How to Read an Oral Poem. Urbana, IL: University of Illinois Press, 2002.

______ Oral Tradition and the Internet: Pathways of the Mind. Urbana, IL: University of Illinois Press, 2012.

Foucault, Michel. "What is an Author?" The Book History Reader. Ed. David Finkelstein and Alistair McCleery. London: Routledge, 2002. 225-30.

Freud, Sigmund. The Psychopathology of Everyday Life. London: Penguin, 2003.

Frye, Northrop. The Critical Path. An Essay on the Social Context of Literary Criticism. Bloomington: Indiana University Press, 1973.

______ "The Responsibilities of the Critic." Modern Language Notes 91 (1976): 797-813.

Fukuyama, Francis. "The End of History?" 'The National Interest 16 (1989): 3-18.

Gadamer, Hans-Georg. Truth and Method. Trans. Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall. London: Bloomsbury, 2013.

Galli Mastrodonato, Paola, ed. Ai confini dell'impero. Le letterature emergenti. Atti del Convegno di Macerata, 17-18 maggio 1994. Rome: Vecchiarelli, [1996].

Gamsa, Mark. The Chinese Translation of Russian Literature. Three Studies. Leiden: Brill, 2008.

Garrett, Mary. "Some Elementary Methodological Reflections on the Study of the Chinese Rhetorical Tradition." International and Intercultural Communication Annual 22 (1999): 53-63.

Gates, Henry Louis. Loose Canons: Notes on the Cultural Wars. New York: Oxford University Press, 1992.

Gemelli, Giuliana. Fernand Braudel. Trans. Brigitte Pasquet and Béatrice Propetto Marzi, Paris: Odile Jacob, 1995.

Genette, Gerard. Palimpsests. Literature in the Second Degree. Trans. Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1997.

Gerard, Albeit S., ed. European-Language Writing in Sub-Saharan Africa. 2 vols. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986.

Gillespie. Gerald. "Rhinoceros, Unicorn, or Chimera? A Polysystemic View

of Possible Kinds of Comparative Literature in the New Century." Journal of Intercultural Studies 19 (1992): 14-21.

______ By Way of Comparison. Reflections on the Theory and Practice of Comparative Literature. Paris: Honoré Champion, 2004.

Glotz, Gustave. "Réflexions sur le but et la méthode de l'histoire." Revue internationale de l'enseignement 54 (1907): 481-95.

Gnisci, Armando, ed. Introduzione alla letteratura comparata. Milan: Bruno Mondadori, 1999.

______ Via della Decolonizzazione europea. Isernia: Cosmo lannone, 2004.

Godzich, Wlad. "Emergent Literature and the Field of Comparative Literature." The Comparative Perspective on Literature: Approaches to Theory and Practice. Ed. Clayton Koelb and Susan Noakes. New York: Columbia University Press, 1988. 18-36.

Goethe, Johann Wolfgang von. Goethes Gespräche mit J. P. Eckermann. Ed. Johann Peter Eckennann. Leipzig: Insel. 1908.

______ "On World Literature." World Literature. A Reader. Ed. Theo D'haen, César Domínguez and Mads Rosendahl Thomsen. London: Routledge, 2013. 9-15.

Goodman, Nelson. Ways of Worldmaking. Indianapolis: Hackett, 1988.

Gorak, Jan. The Making of the Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea. London: Atholone, 1991.

______ ed. Canon vs. Culture, Reflections on the Current Debate. New York: Garland, 2001.

Gracq, Julien. La Littérature à l'estomac. Paris: Jose Corti, 1950.

Grassin, Jean-Marie. "Introduction: The Problematics of Emergence in Comparative Literary History." Littératures émergentes/Emerging Literatures. Ed. Jean-Marie Grassin. Vol. 10 of Actes du XIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée (Paris, 20-24 août 1985)/Proceedings of the XIth Congress of the International Comparative Literature Association (Paris, 20-24 August, 1985). Bern: Peter Lang, 1996. 5-16.

Groeben, Norbert. Rezeptionsforschung als empirische Literaturwissenschaft. Kromber: Scriptor, 1977.

Guha, Ranajit. "Preface." Subaltern Studies: Writings on South Asian History and Society. Ed. Ranajit Guha, Vol. 1. Delhi: Oxford University Press, 1982. vii-viii.

______ Elementary Aspects of Peasant Insurgency in Colonial India. Delhi: Oxford University Press, 1983.

______ History at the Limit of World-History. New York: Columbia

University Press, 2002.

Guillén, Claudio. "Literatura como sistema." Filologia Romanza 4 (1957): 1-29.

______ Literature as System. Toward the Theory of Literary History. Princeton: Princeton University Press, 1971.

______ "Emerging Literatures: Critical Questionings of a Historical Concept." Emerging Literatures. Ed. Reingard Nethersole. Bern: Peter Lang, 1990. 1-23.

______ The Challenge of Comparative Literature. Trans. Cola Franzen. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.

______ Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario. Valladolid: Universidad de Valladolid Cátedra - Jorge Guillén, 2001.

______ "La Literatura Comparada y la crisis de las humanidades." Entre lo uno y lo diverso. Introclucción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy). Barcelona: Tusquets, 2005. 11-24.

______ Entre lo uno y lo diverso. haroducción a in Literatura Comparada (Ayer y hoy). Barcelona: Tusquets, 2005.

Gumbrecht, Hans Ulrich. In 1926: Living at the Edge of Time. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.

Guyard, Marius-Francois. La Littérature comparée. Paris: Presses Universitaires de France, 1965.

Hannerz, Ulf. "Cosmopolitans and Locals in World Culture," Theory, Culture and Society 7.2-3 (1990): 295-310.

Hannick, Jean-Marie. "Brève histoire de Flaistoire comparée." Le Comparatisme dans les sciences de l'homme. Approaches pluridisciplinaires. Ed. Guy Jucquois and Christophe Vielle. Brussels: De Boeck Université, 2000. 301-27.

Haring, Lee. "What Would a True Comparative Literature Look Like?" Teaching Oral Traditions. Ed. John Miles Foley. New York: The Modem Language Association, 1998. 34-45.

Hassan, Wail S. and Rebecca Saunders. "Introduction." Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East 23.1-2 (2003): 18-31.

Hayot, Eric. On Literary Worlds. New York: Oxford University Press, 2012.

Heffernan, James A.W. Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

Henríquez Ureña, Pedro. Literary Currents in Hispanic America. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1945.

Herskovits, Melville J. Acculturation: The Study of Cultural Contact. New York: J.J. Augustin, 1938.

Higonnet, Margaret. “Comparative History of Literatures in European Languages.” A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula. Ed. Fernando Cabo Aseguinolaza, Anxo Abuín González and César Dominguez. Vol. 1. Amsterdam: John Benjamins, 2010. i-ix.

Hillis Miller, J. “Will Comparative Literature Survive the Globalization of the University and the New Regime of Telecommunications?” Tamkang Review 31.1 (2000): 1-21.

Hoesel-Uhlig, Stefan. “Changing Fields: The Directions of Goethe’s Weltliteratur.” Debating World Literature. Ed. Christopher Prendergast. London: Verso, 2004. 26-53.

Hogan, Patrick Colm. Cognitive Science, Literature, and the Arts: A Guide for Humanists. New York: Routledge, 2003.

Hollier, Denis, ed. A New History of French Literature. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989.

Horace. Epistles Book II and Ars poetica. Ed. Niall Rudd. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Howell, James. Instructions for Forreine Travell. [1642] Westminster: Constable, 1895.

Huntington, Samuel P. The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order. New York: Touchstone, 1997.

Ingarden, Roman. Das literarische Kunstwerk. 3rd edn. Tübingen: Max Niemeyer, 1931.

Iriye, Akira. Global Interdependence: The World After 1945. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2014.

Iser, Wolfgang. The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1978.

Jackson, Russell, ed. The Cambridge Companion to Shakespeare on Film. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Jakobson. Roman. “Über die phonologischen Sprachbünde.” Travaux du Cercle linguistique de Prague 4 (1931): 234-40.

______ “On Linguistic Aspects of Translation.” Selected Writings II. The Hague: Mouton. 1971. 260-66.

Jameson, Fredric. “Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism.” Social Text 15 (1986): 65-S8.

Jardine, Alexander. Letters from Barbary, France, Spain, Portugal, & c. Vol. 2. London: T. Cadell, 1788.

jauss, Hans Robert. “Esthétique de la réception et communication littéraire.” Critique: Revue génerate des publications françaises et étratigères 413 (1981): 1116-30.

Jolles, André. Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch,

Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. Tübingen: Max Niemeyer. 1982.

Jorgens, Jack J. Shakespeare on Film. Bloomington: Indiana University Press, 1977.

Jost, François. L'Œil-caméra. Entre film et roman. 2nd edn. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1987.

Joyce, James. Ulysses. New York: Random House, 1961.

Jucquois, Guy. Généalogie d'une méthode. Vol. 1 of Le Comparatisme. Louvain-la-Neuve: Peeters, 1989.

______ "Le Comparatisme. Éleménts pour une théorie." Le Comparatisme dans les sciences de l'homme. Approches pluridisciplinaires. Ed. Guy Jucquois and Christophe Vielle. Brussels: De Boeck Université, 2000. 17-46.

Kennedy, George A. Comparative Rhetoric. An Historical and Cross-Cultural Introduction. New York: Oxford University Press, 1998.

Keman, Alvin. The Death of Literature. New Haven, CT: Yale University Press, 1990.

Kircher, Atanasio. Ars Magna Lucis et Umbrae. Liber Decimus. Ed. _José Luis Couceiro Pérez. Trans. Inés Verde Pena and Ma Liliana Martínez Calvo. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2000.

Klátic, Zlatko. Štúrovci a Juhoslovania: príspevok k dejinám slovensko-juhoslovanskych literárnych vztahov. Bratislava: SAV. 1965.

Klooster, Wim. Revolutions in the Atlantic World. A Comparative History. New York: New York University Press, 2009.

Konstantinović, Zoran et al, eds. Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association/Actes du IXe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée. 3 vols. 3. Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft der Universität, 1980.

Koška, Ján and Pavol Koprda, eds. Koncepcie svetovej literatúry v epoche globalizácie. Bratislava: Ústav svetovej literatúry - Slovenskej akadémie, 2003.

Kottak, Conrad Phillip. Mirror for Humanity. A Concise Introduction to Cultural Anthropology. 7th edn. New York: McGraw-Hill, 2010.

Kramer, L. Music and Poetry. Berkeley: University of California Press, 1984.

Krieger, Murray. Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1992.

Krishnaswamy, Revathi. "Toward World Literary Knowledges: Theory in the Age of Globalization." Comparative Literature 62.4 (2010): 399-419.

Kuhn, Thomas S. The Structure of Scientific Revolutions. Chicago: University of Chicago Press, 1962.

Kujundžić, Dragan. The Returns of History. Russian Nietzscheans after Modernity. Albany: State University of New York Press, 1997.

Lagerroth, Ulla-Britta, Hans Lund and Erik Hedling, eds. Interart Poetics: Essays on the Interrelation of the Arts and Media. Amsterdam: Rodopi, 1997.

Lalou, René. “Shakespeare, précurseur du cinéma.” L’Âge Nouveau 109 (1960): 70-74.

Lambert, José. “Plaidoyer pour un programme des études comparatistes. Littérature consparée et théorie du polysystème.” Orientations de recherches et méthodes en Littérature comparée. Montpellier: Société Française de Littérature Générale et Cornparée - Université Paul Valéry, 1984. 59-69.

______ “Les Relations littéraires internationales comme problème de réception.” Oeuvres & Critiques 11.2 (1986): 173-89.

______ “Un modele déscriptif pour l’étude de la littérature. La littérarure comme polysystème.” Contextos 9 (1987): 47-67.

______ “Itamar Even-Zohar’s Polysystem Studies: An interdisciplinary Perspective on Cultural Research.” Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée 24.1 (1997): 7-14.

Lampert-Weissig, Lisa. Medieval Literature and Postcolonial Studies. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

Le Blanc, Claudine. “Littératures orales, littérature et littérature comparée: une discipline pour penser l’oralité littéraire.” Comparer l’étranger. Enjeux du comparatisme en littérature. Ed. Émilienne Baneth-Nouailhetas and Claire Joubert. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2006. 111-27.

Legge, James, trans. The Life and Works of Mencius. London: Trübner, 1875.

Leglise, Paul. Une Œuvre de pre-cinema: L’Eneide. Essai d’analyse filmique du premier chant. Paris: Debresse, 1958.

Lemaitre, Henry. “Shakespeare, the imaginary Cinema, and the Pre-Cinema”. Focus on Shakespearean Films. Ed. and trans. Charles W. Eckert. Englewood Cliffs: Prentice-Halls, 1972. 27-36.

Lessing, Gotthold Ephraim. Laocoön. An Essay on the Limits of Painting and Poetry. Trans. Edward Allen McCormick. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1984.

Li, Yu [Li Yu]. The Carnal Prayer Mat. Trans. Patrick Hanan. Honolulu:

University of Hawaii Press, 1990.

Lipps, Theodor. Grundleguug der Ästhetik. Vol. 1 of Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst. Hamburg: Voss, 1903.

Liu. James J.Y. The Art of Chinese Poetry. Chicago: University of Chicago Press, 1962.

—Chinese Theories of Literature. Chicago: University of Chicago Press, 1975.

Lodge, David. Small World. London: Vintage, 2011.

Lolo, Begoña, ed. Cervantes y El Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2007.

Loomba, Ania. Colonialism/Postcolonialism. London: Routledge, 1998.

Lu, Xing [Lu Xing]. Rhetoric in Ancient China Fifth to Third Century B.C.E.: A Comparison with Classical Greek Rhetoric. Columbia: University of South Carolina Press, 1998.

Lucía Megías, José Manuel. Leer el Quijote en imágenes. Hacia una teoría de los modelos icono- gráficos. Madrid: Calambur, 2006.

Machado, Antonio. Poesía y prosa. Ed. Oreste Macri. Vol. 3. Madrid: Espasa Calpe, 1989.

Machetti, Sandro. Què ès el precinema? Bases metodològiques per a l'estudi del precinema. Girona: Fundació Museo del Cinema - Ajuntament de Girona, 2000.

Magris, Claudio. Danube. Trans. Patrick Creagh. New York: Farrar Straus Giroux, 2008.

Mair, Victor H. and Tsu-Lin Mei, "The Sanskrit Origins of Recent Style Prosody." Harvard Journal of Asiatic Studies 51 (1991): 375-470.

Malinowski, Bronislaw. The Dynamics of Culture Change: An Inquiry into Race Relations in Africa. New Haven, CT: Yale University Press, 1945.

de Man, Paul. Aesthetic Ideology. Ed. Andrzej Warminski. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

Manovich, Lev. The Language of New Media. Cambridge, MA: The MIT Press, 2001.

Mao, LuMing [Mao LuMing]. "Reflective Encounters: Illustrating Comparative Rhetoric." Style 37.4 (2003): 401-25.

Marino, Adrian. "Repenser is littérature comparée." Synthesis 7 (1980): 9-38.

______ Comparatisme et théorie de la littérature. Paris: Presses Universitaires de France. 1988.

Markiewicz, Henryk. "Ut pictura poesis. Dzieje toposu i problem." Wymiary dziela literackiego. Cracow: Taiwpn Universitas, 1996. 7-42.

Martin, Serge. Le Langage musical. Sémiotique des systems. Paris:

Klinscksieck, 1978.

Marx, Karl and Friedrich Engels. Manifesto of the Communist Party. New York: International Publishers, 1948.

Massey, Doreen. Space, Place and Gender. Cambridge: Polity Press, 2003.

McLuhan, Marshall. The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man. Toronto: University of Toronto Press, 1962.

______ Understanding Media. The Extensions of Man. Cambridge, MA: The MIT Press, 1994.

McLuhan, Marshall and Frank Zingrone, eds. Essential McLuhan. Concord, ONT: Anansi, 1995.

Meltzl, Hugo. "Present Tasks of Comparative Literature." World Literature, A Reader. Ed. Theo D'haen, César Dominguez and Mads Rosendahl Thomsen. London: Routledge, 2013. 18-22.

Melville, Herman. Moby Dick. Trans. Jean Giono, Lucien Jacques and Joan Smith. Paris: Gallimard, 194.

Menchú, Rigoberta. I, Rigoberta Menchú. An Indian Woman in Guatemala. Trans. Ann Wright. London: Verso, 2009.

Mignolo, Walter D. "Canon and Corpus: An Alternative View of Comparative Literary Studies in Colonial Situations." Dedalus: Revista Portuguesa de Literatura Comparada 1 (1991): 219-43.

______ "Los límites de la literatura, de la teoría y de la literatura comparada: el desafio de las prácticas semióticas en situaciones coloniales." Ínsula 552 (1992): 15-17.

______ The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality, and Colonization. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.

______ Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking. Princeton: Princeton University Press, 2000.

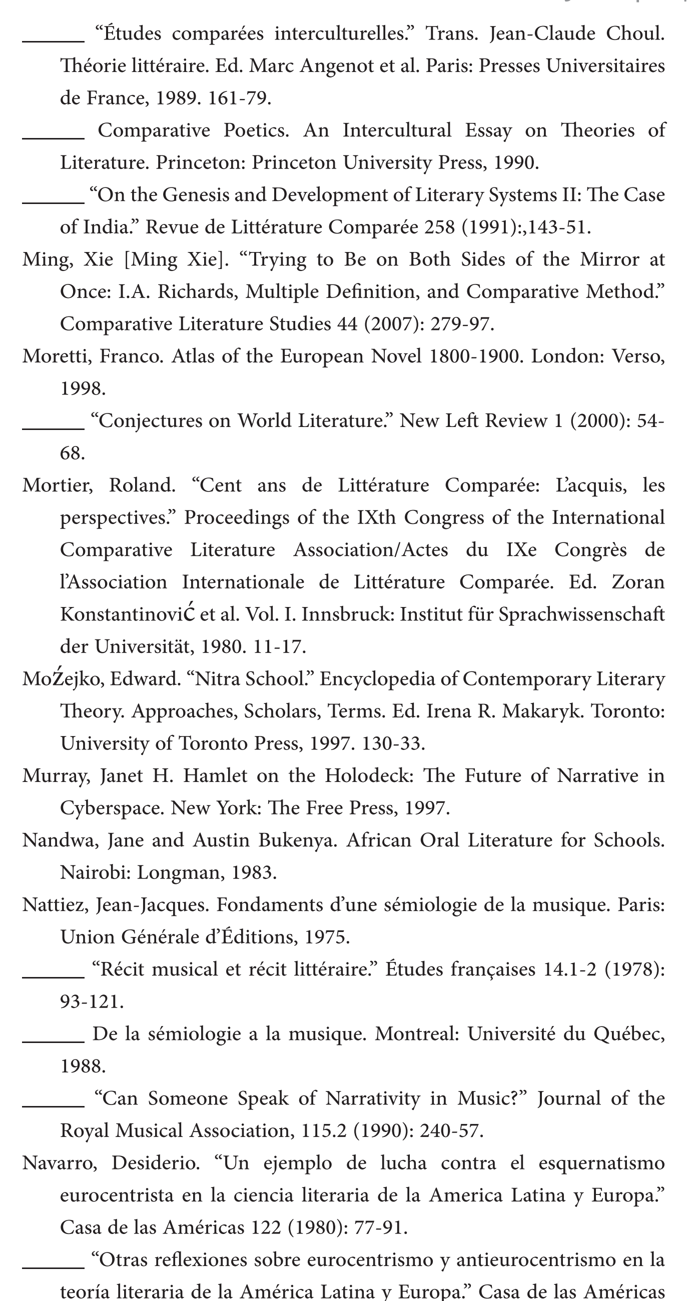
______ "Delinking. The Rhetoric of Modernity, the Logic of Coloniality and the Grammar of De-Coloniality." Cultural Studies 21.2-3 (2007): 449-514.

______ "Epistemic Disobedience, Independent Thought and De-Colonial Freedom." Theory, Culture & Society 26.7-8 (2009): 1-23.

______ The Darker Side of Western Modernity. Global Futures, Decolonial Options. Durham, NC: Duke University Press, 2011.

Mignolo, Walter D. and Madina Tlostanova. "The Logic of Coloniality and the Limits of Postcoloniality." The Postcolonial and the Global. Ed. Revathi Krishnaswamy and John C. Hawley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008. 109-23.

Miner, Earl. "Some Theoretical and Methodological Topics for Comparative Literature." Poetics Today 8.1 (1987): 123-40.



______ "Études comparées interculturelles." Trans. Jean-Claude Choul. Théorie littéraire. Ed. Marc Angenot et al. Paris: Presses Universitaires de France, 1989. 161-79.

______ Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theories of Literature. Princeton: Princeton University Press, 1990.

______ "On the Genesis and Development of Literary Systems II: The Case of India." Revue de Littérature Comparée 258 (1991):,143-51.

Ming, Xie [Ming Xie]. "Trying to Be on Both Sides of the Mirror at Once: I.A. Richards, Multiple Definition, and Comparative Method." Comparative Literature Studies 44 (2007): 279-97.

Moretti, Franco. Atlas of the European Novel 1800-1900. London: Verso, 1998.

______ "Conjectures on World Literature." New Left Review 1 (2000): 54-68.

Mortier, Roland. "Cent ans de Littérature Comparée: L'acquis, les perspectives." Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association/Actes du IXe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée. Ed. Zoran Konstantinović et al. Vol. I. Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft der Universität, 1980. 11-17.

MoŹejko, Edward. "Nitra School." Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms. Ed. Irena R. Makaryk. Toronto: University of Toronto Press, 1997. 130-33.

Murray, Janet H. Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace. New York: The Free Press, 1997.

Nandwa, Jane and Austin Bukenya. African Oral Literature for Schools. Nairobi: Longman, 1983.

Nattiez, Jean-Jacques. Fondaments d'une sémiologie de la musique. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975.

______ "Récit musical et récit littéraire." Études françaises 14.1-2 (1978): 93-121.

______ De la sémiologie a la musique. Montreal: Université du Québec, 1988.

______ "Can Someone Speak of Narrativity in Music?" Journal of the Royal Musical Association, 115.2 (1990): 240-57.

Navarro, Desiderio. "Un ejemplo de lucha contra el esquernatismo eurocentrista en la ciencia literaria de la America Latina y Europa." Casa de las Américas 122 (1980): 77-91.

______ "Otras reflexiones sobre eurocentrismo y antieurocentrismo en la teoría literaria de la América Latina y Europa." Casa de las Américas

150 (1985): 68-78.

Negroponte, Nicholas. Being Digital. New York: Alfred A. Knopf, 1995.

Nelson, Theodor Holm. Literary Machines. Sausalito: Mindful, 1981.

Nesher, Dan. On the Truth and the Representation of Reality. A Collection of Inquiries from a Pragmatist Point of View. Lanham, MD: University Press of America, 2002.

Nietzsche, Friedrich. Daybreak: Thoughts on the Prejudices of Morality. Ed. Maudemarie Clark and Brian Leiter. Trans. R.J. Hollingdale. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Ogden, C.K. and I.A. Richards. The Meaning of Meaning. London: Kegan Paul, Trench & Tnibner, 1927.

Ong, Walter J. Orality and Literacy. The Technologizing of the Word. London: Routledge, 1982.

Ortiz, Fernando. Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar. Tr. Harriet de Onis. New York: Knopf, 1947. Reprinted, Durham, NC: Duke University Press, 1993.

Padgen, Anthony. 'Die Fall of Natural Man. The American Indian and the Origins of Comparative Ethnology. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

Panikkar, Raimundo. "What Is Comparative Philosophy Comparing?" Interpreting across Boundaries. New Essays in Comparative Philosophy. Ed. Gerald James Larson and Eliot Deutsch. Delhi: Motilal Banarsidass, 1989. 116-36.

Panofsky, Erwin. Meaning in the Visual Arts. Chicago: University of Chicago Press, 1955.

Pantini, Emilia. "La letteratura e le altri arti." Introduzione alla letteratura comparata. Ed. Armando Gnisci. Milan: Bruno Mondadori, 1999. 91-114.

Pater, Walter. The Renaissance. Ed. Adam Phillips. Oxford: Oxford University Press, 1988.

Peirce, Charles Sanders. Peirce on Signs: Writings on Semiotics. Ed. James Hoopes. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1994.

Percas de Ponseti, Helena. Cervantes the Writer and Painter of Don Quijote. Columbia: University of Missouri Press, 1988.

Petöfi, S. János. "Tetxttheorie-Textverarbeitung. (Bemerkungen zu den Anwendungsmöglichkeiten einer partiellen Texttheorie in der Jurisprudenz)." Rechstheorie und Linguistik. Referate und Protokolle der Arbeitstagung der Werner-Reimer-Stiftung. Ed. Hans Brinckmann and Klaus. Kassel: Gehlen, 1974. 137-57.

Piette, Isabelle. Littérature et musique. Contribution á une orientation

théorique (1970-1985). Namur: Presses Universitaires de Namur, 1987.

Plato. Phaedrus and Letters VII and VIII. Trans. Walter Hamilton. New York: Penguin, 1973.

Plumb, J.H. The Death of The Past. London: Macmillan, 1969.

Pollock, Sheldon. The Language of the Gods in the World of Men. Sanskrit, Culture, and Power in Premodern India. Berkeley: University of California Press, 2006.

Popovič, Antón. Dictionary for the Analysis of Literary Translation. Edmonton: University of Alberta, 1976.

Posnett, Hutcheson Macaulay. Comparative Literature. London: Kegan Paul, Trench & Co., 1886.

Pospíšil, Ivo and Miloš Zelenka, eds. Centrisme interlittéraire des littératures de l'Europe centrale. Brno: Masarykova Univerzita, 1999.

Postman, Neil. Techtiopoly. The Surrender of Culture to Technology. New York: Vintage Books, 1993.

Pratt, Mary Louise. "Comparative Literature and Global Citizenship." Comparative Literature in the Age of Multiculturalism. Ed. Charles Bernheimer. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1995. 58-65.

Praz, Mario. Mnemosyne. The Parallel between Literature and the Visual Arts. Princeton: Princeton University Press, 1975.

Prendergast, Christopher, ed. Debating World Literature. London: Verso, 2004.

Prensky, Marc. "Digital Natives, Digital Immigrants." On the Horizon 9.5 (2001): 1-6.

Qian Zhongshu. Guan zhui bian (Essays of the Pipe and Awl) 4 vols. Beijing: Zhonghua shuju, 1979.

______ Limited Views: Essays on Ideas and Letters. Trans. Ronald Egan. Cambridge, MA: Harvard University Asia Center, 1998.

Quijano, Aníbal. "Coloniality and Modernity/Rationality." Trans. Sonia Therbom. Cultural Studies 21.2-3 (2007): 168-78.

Rabelais, François. Gargantua and Pantagruel. The Works of Rabelais. Trans. Sir Thomas Urquhart and Peter Anthony Motteux. London: Published for the Trade, n.d.

______ Œuvres complétes. Ed. Jacques Boulenger. Paris: Gallimard, 1955.

Raßloff, Ute. "Juraj jánošík." Trans. Jutta Faehndrich. History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries. Ed. Marcel Cornis-Pope and John Neubauer. Vol. 4. Amsterdam: John Benjamins, 2010. 441-56.

Reiss, Timothy J. “Mapping Identities: Literature, Nationalism, Colonialism.” Debating World Literature. Ed. Charles Prendergast. London: Verso, 2004. 110-47.

Remak, Henry H.H. “Comparative Literature at the Crossroads: Diagnosis, Therapy and Prognosis.” Yearbook of Comparative and General Literature 9 (1960): 1-28.

______ “Comparative Literature: Its Definition and Function.” Comparative Literature: Method and Perspective. Ed. Newton P. Stallknecht and Horst Frenz. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1961. 3-57.

______ “The Future of Comparative Literature.” Actes du VIIIe Congrès de l’Association Internationale de Littérature Comparée/Proceedings of the International Comparative Literature Association. Ed. B. Köpeczi and G.M. Vajda. Vol. 2. Stuttgart: Erich Bieber, 1980. 429-37.

______ “General Preface to All Volumes Published as Part of The Comparative History of Literatures.” European-Language Writing in Sub-Saharan Africa. Ed. Albert S. Gérard. Vol. 1. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986. 5-6.

Riffaterre, Michael. “L’Illusion d’ekphrasis.” La Pensée de l’image: Signification et figuration dans le texte et dans la peinture. Ed. Gisele Mathieu-Castellani. Vincennes: Presses Universitaires de Vincennes, 1994. 211-29.

Riley, E.C. Cervantes’s Theory of the Novel. Oxford: Clarendon Press, 1962.

Ritter, Harry. Dictionary of Concepts in History. Westport, CT: Greenwood Press, 1986.

Robertson, Roland. Globalization: Social Theory and Global Culture. London: Sage, 1992.

Romaguera i Ramió, Joaquim and Homero Alsina Thevenet. eds. Textos y manifiestos del cine. Etética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones. 4th edn. Madrid: Cátedra, 2007.

Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire. De la littérature au cinema. Paris: Armand Colin, 1970.

Rothwell, Kenneth S. A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Rousseau, André-Michel. “Arts et Littérature: un état present et quelques reflexions.” Synthesis 4 (1977): 31-51.

Ruwet, Nicolas. Langage, musique, poesie. Paris: Seuil, 1972.

Said, Edward W. Onentalism. New York: Vintage Books, 1979.

______ Culture and Imperialism. New York: Vintage Books, 1994.

______ Out of Place: A Memoir. New York: Vintage Books, 1999.

______ The Art of Reading/El arte de leer. Trans. María Isabel Carrera Suárez. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2003.

______ Humanism and Democratic Criticism. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

Saussure, Ferdinand de. Course in General Linguistics. New York: The Philosophical Library, 1959.

______ Cours de linguistique générale, édition critique. Ed. Rudolf Engler. 3 vols. Wiesbaden: Harrassowitz, 1968-74.

Saussy, Haun. "Exquisite Cadavers Stitched from Fresh Nightmares: Of Memes, Hives, and Selfish Genes." Comparative Literature in an Age of Globalization. Ed. Haun Saussy. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2006. 3-42.

______ ed. Comparative Literature in an Age of Globalization. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2006.

Saussy, Haun and Gerald Gillespie, eds. Intersections, Interfererences, Interdisciplines: Literature With Other Arts. Bern: Peter Lang, 2014.

Scharfstein, Ben-Ami. A Comparative History of World Philosophy: From the Upanishads to Kant. Albany: State University of New York, 1998.

Scher, Steven Paul. "Comparing Literature and Music: Current Trends and Prospects in Critical Theory and Methodology." Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association/Actes du IXe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée. Ed. Zoran Konstantinović et al. Vol. 3. Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft der Universität, 1980. 215-21.

Schleiemiacher, Friedrich. "On the Different Methods of Translating." Trans. Susan Bernofsky. The Translation Studies Reader. Ed. Lawrence Venuti. 3rd edn. London: Routledge, 2012. 43-63.

Schmeling, Manfred, ed. Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1981.

Schmidt, Siegfried J. Foundations for the Empirical Study of Literature. The Components of a Basic Theory. Trans. R. de Beaugrande. Hamburg: Helmut Buske, 1982.

Shakespeare, William. Histories and Poems. Ed. W.J. Craig. New York: Oxford University Press, 1966.

Simonde de Sismondi, J.C.L. Historical View of the Literature of the South of Europe. Trans. Thomas Roscoe. 2 vols. London: Henry G. Bohn, 1846.

Sinopoli, Franca. "La storia comparata della letteratura." Introduzione alla

letteratura comparata. Ed. Armando Gnisci. Milan: Bruno Mondadori, 1999. 1-50.

Sobry, J.-Fr. Poetique des arts, ou Cours de peinture et de littérature comparées. Paris: Delaunay, 1810.

Spivak, Gayatri Chakravorty. Death of a Discipline. New York: Columbia University Press, 2003.

Spolsky, Ellen. "Darwin and Derrida: Cognitive Literary Theory as a Species of Post-Structuralism." Poetics Today 23.1 (2002): 43-62.

St. André, James. "Whither East-West Comparative Literature? Two Recent Answers from the U.S." Bulletin of the Chinese Institute of Literature and Philosophy 22 (2003): 291-302.

Staël, Mme de (Anne-Louise-Germaine Necker). Germany. 3 vols. London: John Murray, 1813.

Stallknecht, Newton P. and Horst Frenz, eds. Comparative Literature: Method and Perspective. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1961.

Steiner, George. The Death of Tragedy. London: Faber & Faber, 1961.

______ "'Critic'/Reader'." New Literary History 10.3 (1979): 423-52.

______ Real Presences. Is There Anything in What We Say? London: Faber and Faber, 1989.

______ "Roncevaux." The Return of Thematic Criticism. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993. 299-300.

______ Lessons of the Masters. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003.

Steiner, Wendy, ed. The Sign in Music and Literature. Austin: University of Texas Press, 1981.

______ The Colors of Rhetoric. Chicago: University of Chicago Press, 1982.

Suhamy, Henri. "Shakespeare, cinéaste par anticipation." Études anglaises 55 (2002): 201-14.

Swiggers, Pierre. "A New Paradigm for Comparative Literature." Poetics Today 3.1 (1982): 181-84.

______ "Methodological Innovation in the Comparative Study of Literature." Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée 1 (1982): 19-26.

Szymborska, Wislawa. Poems. New and Collected 1957-1997. Trans. Stanislaw Barańczak and Clare Cavanagh. San Diego: Harcourt, 1998.

Tarasti, Eero. Myth and Music. The Hague: Mouton, 1979.

Taylor, Charles. Philosophy and the Human Sciences. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Teroni, Sandra and Wolfgang Klein, eds. Pour la défense de la culture. Dijon: Presses Universitaires de Dijon, 2005.

Texte, Joseph. "Les Études de littérature compare à l'étranger et en France." Revue sur l'enseignement 13 (1893): 253-69.

Théry, Hervé. "The Main Locations of Latin American Literature." Literary Cultures of Latin America. A Comparative History. Ed. Mario J. Valdés and Djelal Kadir. Vol. 1. Oxford: Oxford University Press, 2004. 169-77.

Thompson, Damian. The End of Time: Faith and the Fear in the Shadow of the Millennium. Hanover, NH: University Press of New England, 1997.

Thomsen, Mads Rosendahl. Mapping World Literature: International Canonization and Trans- national Literatures. London: Continuum, 2008.

Tötösy de Zepetnek, Steven. "Systemic Approaches to Literature: An Introduction with Selected Bibliographies." Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée, 19.1-2 (1992): 21-93.

______ Comparative Literature. Theory, Method, Application. Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998.

______ ed. Comparative Central European Culture. West Lafayette: Purdue University Press, 2002.

______ Comparative Literature and Comparative Cultural Studies. West Lafayette: Purdue University Press, 2003.

Tötösy de Zepetnek, Steven and Irene Sywenky, eds. The Systemic and Empirical Approach to Literature and Culture as Theory and Application. Edmonton: University of Alberta, 1997.

Toury, Gideon. In Search of a Theory of Translation. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics. 1980.

______ Descriptive Translation Studies and Beyond. Philadelphia: Benjamins, 1995.

Trousson, Raymond. Un Problème de littérature comparée: les études des thèmes. Paris: Lettres Modernes, 1965.

Tylor, Edward B. Anthropology: An Introduction to the Study of Man and Civilisation. London: Macmillan, 1881.

Vajdová, Libuša and Róbert Gáfrik, eds. New Imagined Communities. Identity Making in Eastern and South-Eastern Europe. Bratislava: Kalligram - Ústav Svetovej Literatúry, SAV, 2010.

Valdés, Mario J. "From Geography to Poetry: A Braudelian Comparative Literary History of Latin America," Canadian Review of Comparative

Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée 23.1 (1996): 199-205.

______ "Rethinking the History of Literary History." Rethinking Literary History. A Dialogue on Theory. Ed. Linda Hutcheon and Mario J. Valdés. Oxford: Oxford University Press, 2002. 63-115.

______ "Preface by the General Editor of the Literary History Project." History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries. Ed. Marcel Cornis-Pope and John Neubauer. Vol. 1. Amsterdam: John Benjamins, 2004. xiii-xvi.

Valdés, Mario J. and Djelal Kadir, eds. Literary Cultures of Latin America: A Comparative History. 3 vols. Oxford: Oxford University Press, 2004.

Van Tieghem, Paul. La Littérature comparée. 3rd edn. Paris: Armand Colin, 1946.

Vargas Llosa, Mario. "Lisbeth Salander debe vivir". El País 6 September, 2009.

Venuti, Lawrence. The Translator's Invisibility: A History of Translation. London: Routledge, 1995.

______ ed. The Translation Studies Reader. 3rd edn. London: Routledge, 2012.

Veselovsky, Aleksandr N. Poetics stories. Trans. Claudia Giustini. Rome: Edizioni e/0, 1981.

______ "Envisioning World Literature in 1863: From the Reports on a Mission Abroad." Ed. Boris Rodin Maslov. Trans. Jennifer Flaherty. PMLA 128.2 (2013): 439-51.

Villanueva, Dario. El polen de ideas. Teoría, Crítica, Historia y Literatura comparada, Barcelona: PPU, 1991.

Villemain, [Abel-François]. Tableau de la littérature au Moyen Âge en France, en Italie, en Espagne et en Angleterre. 2 vols. Paris: Didier, 1875.

Wallerstein, Immanuel. The Modern World-System. 4 vols. Berkeley: University of California Press, 2011.

Weinberger, Eliot, ed. The New Directions Anthology of Classical Chinese Poetry. New York: New Directions, 2003.

Weisgerber, Jean. "Écrire l'histoire. L'exemple de 1'Histoire comparée des littératures de langues européennes. Principes et organisation." Marc Angenot et al, Théoric littéraire: problèmes et perspectives. Paris: Presses Universitaires de France, 1989. 353-58.

Weisstein, Ulrich. "Literature and the Visual Arts." Interrelations of Literature. Ed. Jean-Pierre Barricelli and Joseph Gibaldi. New York:

The Modern Language Association of America, 1978. 251-77.

______ ed. Expressionism as an International Literary Phenomenon. Budapest: Akademiai Kiadó, 1973.

Wellek, René. "The Parallelism between Literature and the Arts." English Institute Annual (1941): 29-63.

______ "The Crisis of Comparative Literature." the Princeton Sourcebook in Comparative Literature. Ed. David Damrosch, Natalie Melas, and Mbongiseni Buthelezi: Princeton: Princeton University Press, 2009. 162-72 [originally 1958].

Wellek, René and Austin Warren. Theory of Literature. New York: Harcourt Brace, 1949.

Whitney, William Dwight. Language and the Study of Language. New York: Charles Scribner & Company, 1868.

Wienold, Götz. Semiotik der Literatur. Frankfurt: Athenäum, 1972.

______ "Vortiberlegungen zur Rolle des Konzepts der Textverarbeitung beim Aufbau einer empirischen Sprachtheorie." Text Processing/ Textverarbeitung. Ed. Wolfgang Burghardt and Klaus Hölker. Berlin: De Gruyter, 1979. 20-48.

Williams, Raymond. Television. Technology and Cultural Form. London: Routledge, 2003.

Winkler, Karen J. "Scholars Mark the Beginning of the Age of Post-Theory." The Chronicle of Higher Education October 13 (1993): A8-A9, A16-A17.

Wolf, Maryanne. Proust and the Squid: The Story and Science of the Reading Brain. New York: HarperCollins, 2007.

Woolf, Virginia. The Common Reader. Ed. Andrew McNeillie. San Diego: Harcourt, 1984. Zaid, Gabriel. Los demasiados libros. Barcelona: Anagrama, 1996.

Zhang Tingyu, chief ed. Ming shi ["The History of the Ming Dynasty"]. Vol. 10 of Ershiwu shi [The Twenty-five Dynastic Histories]. Reprinted in 12 vols. Shanghai: Guji, 1991.

Zunshine, Lisa. Introduction to Cognitive Cultural Studies. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2010.

اشترك في تأليف هذا الكتاب سيزر دومينغيز، أستاذ الأدب المقارن في جامعة سانتياغو دو كوموستيلا في إسبانيا، وداريو فيلانويفا، أستاذ نظرية الأدب والأدب المقارن في الجامعة نفسها، وهاون سوسي، أستاذ الأدب المقارن في جامعة شيكاغو في الولايات المتحدة.

يعد هاون سوسي أشهرهم، فقد حصل على درجة الدكتوراه في الأدب المقارن من جامعة ييل، وانضم إلى هيئة تدريس جامعة شيكاغو منذ العام 2011. وقبل ذلك درّس في جامعة ستانفورد، وجامعة باريس الثالثة، وسيتي يونفرسيتي في هونغ كونغ، وجامعة أوتاغو في نيوزيلندا. ترأس سوسي رابطة الأدب المقارن الأمريكية بين العامين 2009 و2011، وأصدر عددا من الكتب أهمها: مشكلة جمالية صينية (ستانفورد 1993)، وجدران الخطاب العظيمة: ومغامرات أخرى في الصين الثقافية (مركز آسيا: جامعة هارفارد 2001)، وشارك في تحرير كتب عدّة منها: نساء شاعرات صينيات: مختارات شعرية ونقدية من الأزمنة القديمة حتى العام 1911 (ستانفورد 1999)، والأدب المقارن في حقبة العولمة (جامعة جونزهوبكنز 2004)، وجدران صينية في الزمان والمكان (مركز آسيا في جامعة كورنيل 2009)، وشريك الفقير: دليل لأعمال بول فارمر (منشورات جامعة كاليفورنيا 2010)، وكتاب فردينان دو سوسير منهاج في اللسانيات العامة (منشورات جامعة كولومبيا 2011)، واشترك في كتابة تقديم الأدب المقارن مع دومينغيز وفيلانويفا (لندن: روتلدج، 2015)، وأصدر كتابه الأخير إثنية الإيقاع: الشفاهية وتقنياتها (نيويورك: منشورات جامعة فوردهام، 2016)، ونشر مقالات بحثية، كما حصل على عضوية أو زمالة هيئات وجمعيات علمية عدة.

المترجم في سطور

د. فؤاد عبدالمطلب

- دكتوراه الفلسفة في الأدب الإنجليزي ـ جامعة إسكس ـ بريطانيا في العام 1989.
- يعمل حاليا أستاذا في قسم اللغة الإنجليزية وآدابها في جامعة جرش (الأردن) وعميدا لكلية الآداب.
- باحث ومترجم ـ شارك في مؤتمرات علمية محلية ودولية عدّة، ودرّس في عدد من الجامعات العربية.
- له بحوث ومقالات ومراجعات وكتب مؤلفة ومترجمة منشورة باللغتين العربية والإنجليزية.
- أشرف وناقش رسائل جامعية عدة في اللغة والأدب والنقد والترجمة.

سلسلة عالم المعرفة

«عالم المعرفة» سلسلة كتب ثقافية تصدر في مطلع كل شهر ميلادي عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - دولة الكويت - وقد صدر العدد الأول منها في شهر يناير العام 1978.

تهدف هذه السلسلة إلى تزويد القارئ بمادة جيدة من الثقافة تغطي جميع فروع المعرفة، وكذلك ربطه بأحدث التيارات الفكرية والثقافية المعاصرة. ومن الموضوعات التي تعالجها تأليفا وترجمة:

1 - الدراسات الإنسانية: تاريخ ـ فلسفة - أدب الرحلات - الدراسات الحضارية - تاريخ الأفكار.

2 - العلوم الاجتماعية: اجتماع - اقتصاد - سياسة - علم نفس - جغرافيا - تخطيط - دراسات استراتيجية - مستقبليات.

3 - الدراسات الأدبية واللغوية: الأدب العربي - الآداب العالمية - علم اللغة.

4 - الدراسات الفنية: علم الجمال وفلسفة الفن - المسرح - الموسيقى - الفنون التشكيلية والفنون الشعبية.

5 - الدراسات العلمية: تاريخ العلم وفلسفته، تبسيط العلوم الطبيعية (فيزياء، كيمياء، علم الحياة، فلك) ـ الرياضيات التطبيقية (مع الاهتمام بالجوانب الإنسانية لهذه العلوم)، والدراسات التكنولوجية.

أما بالنسبة إلى نشر الأعمال الإبداعية ـ المترجمة أو المؤلفة ـ من شعر وقصة ومسرحية، وكذلك الأعمال المتعلقة بشخصية واحدة بعينها فهذا أمر غير وارد في الوقت الحالي.

وتحرص سلسلة «عالم المعرفة» على أن تكون الأعمال المترجمة حديثة النشر.

وترحب السلسلة باقتراحات التأليف والترجمة المقدمة من المتخصصين، على ألا يزيد حجمها على 350 صفحة من القطع المتوسط، وأن تكون مصحوبة بنبذة وافية عن الكتاب وموضوعاته وأهميته ومدى جدته. وفي حالة الترجمة ترسل نسخة

مصورة من الكتاب بلغته الأصلية، كما ترفق مذكرة بالفكرة العامة للكتاب، وكذلك يجب أن تدوّن أرقام صفحات الكتاب الأصلي المقابلة للنص المترجم على جانب الصفحة المترجمة، والسلسلة لا يمكنها النظر في أي ترجمة ما لم تكن مستوفية لهذا الشرط. والمجلس غير ملزم بإعادة المخطوطات والكتب الأجنبية في حالة الاعتذار عن عدم نشرها. وفي جميع الحالات ينبغي إرفاق سيرة ذاتية لمقترح الكتاب تتضمن البيانات الرئيسية عن نشاطه العلمي السابق.

وفي حال الموافقة والتعاقد على الموضوع ـ المؤلف أو المترجم ـ تصرف مكافأة للمؤلف مقدارها ألفا دينار كويتي، وللمترجم مكافأة بمعدل ثلاثين فلسا عن الكلمة الواحدة في النص الأجنبي، (وبحد أقصى مقداره ألفان وخمسمائة دينار كويتي).

سعر النسخة

الكويت ودول الخليج	دينار كويتي
الدول العربية	ما يعادل دولارا أمريكيا
خارج الوطن العربي	أربعة دولارات أمريكية

الاشتراكات

دولة الكويت

للأفراد	15 د . ك
للمؤسسات	25 د . ك

دول الخليج

للأفراد	17 د . ك
للمؤسسات	30 د . ك

الدول العربية

للأفراد	25 دولارا أمريكيا
للمؤسسات	50 دولارا أمريكيا

خارج الوطن العربي

للأفراد	50 دولارا أمريكيا
للمؤسسات	100 دولار أمريكي

تسدد الاشتراكات والمبيعات مقدما نقدا أو بشيك باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مع مراعاة سداد عمولة البنك المحول عليه المبلغ في الكويت، ويرسل إلينا بالبريد المسجل على العنوان التالي:

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص. ب 23996 الصفاة - الرمزي البريدي 13100

دولة الكويت

بدالة: 22416006 (00965)

داخلي: 1196/ 1195/ 1194/ 1153/1193/ 1152

أسماء وأرقام وكلاء التوزيع

أولاً: التوزيع المحلي – دولة الكويت

م	الدولة	وكيل التوزيع	رقم الهاتف	رقم الفاكس	الإيميل
1	الكويت	المجموعة الإعلامية العالمية	00965 24826820 /1/2	2482682300965 /	im_grp50@yahoo.com
ثانياً: التوزيع الخارجي					
2	السعودية	الشركة السعودية للتوزيع	1441897200966 /14419933 –	121277400966 /12121766 –	bander.shareef@saudidistribution.com babiker.khalil@saudidistribution.com
3	البحرين	مؤسسة الأيام للنشر	3661616800973 /17617733 –	1761774400973 /	cir@alayam.com rudainaa.ahmed@alayam.com
4	الإمارات	شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع	00971 43916501 /2/3	4391801900971 /43918354 –	eppdc@emirates.net.ae info@eppdco.com essam.ali@eppdco.com
5	سلطنة عُمان	مؤسسة العطاء للتوزيع	2449139900968 /24492936 – 24496748 –	2449320000968 /	alattadist@yahoo.com
6	قطر	شركة دار الثقافة	4462218200974 /44621942 –	4462180000974 /	thaqafadist@qatar.net.qa
7	مصر	مؤسسة أخبار اليوم	00202 25782700/1/2/3/4/5 00202 25806400	2578254000202 /	ahmed_isaac2008@hotmail.com
8	لبنان	مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع	00961 1666314 /15	165325900961 / 165326000961 /	topspeed1@hotmail.com
9	تونس	الشركة التونسية	7132249900216 /	7132300400216 /	sotupress@sotup.com.nt
10	المغرب	الشركة العربية الأفريقية	52224920000212 /	52224921400212 /	s.wardi@sapress.ma
11	الأردن	وكالة التوزيع الأردنية	79720409500962 /6535885 –	6533773300962 /	alshafiei.ankousha@aramex.com basem.abuhameds@aramex.com
12	فلسطين	شركة رام الله للتوزيع والنشر	2298080000970 /	2296413300970 /	wael.kassess@rdp.ps
13	اليمن	القائد للنشر والتوزيع	124088300967 /	124088300967 /	alkaidpd@yahoo.com
14	السودان	دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع	83242702002491 /	83242703002491 /	daralryan_cup22@hotmail.com daralryan_12@hotmail.com

اتحاد الموزعين العرب

ARAB DISTRIBUTORS UNION

تنويــه

للاطـلاع علـى قائمـة كتـب السلسـلة انظـر عدد ديسـمبر (كانـون الأول) مـن كل سـنة، حيـث توجد قائمة كاملة بأسماء الكتب المنشورة في السلسلة منذ يناير 1978.

قسيمة اشتراك في إصدارات
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

البيان	عالم المعرفة		الثقافة العالمية		عالم الفكر		إبداعات عالمية		جريدة الفنون		المسرح العالمي	
	د.ك	دولار	د.ك	دولار	د.ك	دولار	د.ك	دولار	د.ك	دولار	د.ك	دولار
مؤسسة داخل الكويت	25		12		12		20		18		20	
أفراد داخل الكويت	15		6		6		10		8		10	
مؤسسات دول الخليج العربي	30		16		16		24			36	24	
أفراد دول الخليج العربي	17		8		8		12			24	12	
مؤسسات خارج الوطن العربي		100		50		40		100		48		100
أفراد خارج الوطن العربي		50		25		20		50		36		50
مؤسسات في الوطن العربي		50		30		20		50		36		50
أفراد في الوطن العربي		25		15		10		25		24		25

الرجاء ملء البيانات في حالة رغبتكم في: تسجيل اشتراك ☐ تجديد اشتراك ☐

العنوان:

المدينة: الرمز البريدي:

البلد:

رقم الهاتف:

البريد الإلكتروني:

اسم المطبوعة: مدة الاشتراك:

المبلغ المرسل: نقدا / شيك رقم:

التوقيع: التاريخ: / / 20م

للتوزيع والاشتراكات يمكنكم التواصل معنا عبر البريد الإلكتروني التالي: dist.nccal@nccal.gov.kw

هذا الكتاب...

يستعرض هذا الكتاب اتجاهات الدراسات الأدبية المقارنة وتطبيقاتها الجديدة - في محاولتها التأسيس لواقع نظرية جديدة في هذا الحقل المعرفي - والتي انبثقت من المأزق النظري والتطبيقي الذي وصلت إليه هذه الاتجاهات مع نهايات القرن العشرين. يتناول الفصل الأول تاريخ الأدب المقارن منذ بداياته حتى اللحظة الراهنة، متقصيا الإصرار قليل التبصر والسريع في تأكيده أزمة الأدب المقارن، بل موته أيضا، الأمر الذي يحفز البحث عن فرص فريدة لإيجاد تراكيب تعاونية بين الحقول المعرفية البينية لتشكيل قاعدة جديدة لهذا الفرع المعرفي. يتواصل النقاش إلى الفصل التاسع، عبر سبعة فصول تعالج مفاهيم مثارة حاليا تُعنى بنظرة منهجية في تجربة القارئ والدارس المقارن. تأتي بداية نظرية العملية الأدبية البينية الناجمة عن مناقشات لثلاثة مصادر: المدرستين الفرنسية والأمريكية، والأدب المقارن بوصفه حقلا معرفيا على علاقة بالدراسة الأدبية القومية، والأدب العالمي بوصفه هدفا للأدب المقارن. وتبرز العلاقة بين الأدب المقارن ودراسات إزالة الاستعمار، خصوصا في أمريكا اللاتينية، فعلى الرغم من زوال الاستعمار بوصفه نظاما سياسيا، فإنه لايزال طريقا نشطا للتوسع في الهيمنة عالميا. وتقدم دراسات إزالة الاستعمار إسهاما قيما في عملية التغلب على النزعة المركزية الأوروبية في حقل الأدب المقارن عبر تحديدها المفاهيم الغربية للأدب. ويتجلى مفهوم الأدب العالمي بصورة شاملة، وذلك عبر اهتمام متجدد يظهر على شكل مثال من أمثلة الأدب المقارن أو فرع معرفي جديد. وبما أن استخدام اللغة على نحو إبداعي يرتبط بالسعي الإنساني إلى الاستمرار في العيش؛ فإن الأدب يتحدث عن موضوعات عيشنا الإنساني عبر الزمان والمكان؛ أي الطريقة المثلى في الإصغاء إلى الراحلين عبر لغات وآداب قديمة، والتواصل مع عوالم تغنينا بالتجارب والأفكار. وانطلاقا من العلاقة الوثيقة بين الأدب المقارن والترجمة، تجري مناقشة آراء أهم الباحثين حول القضايا الناجمة عن حركة النصوص بين اللغتين المصدر والهدف، وذلك عبر قضايا نظرية، مثل غموض الترجمة، وتحولات العناصر الأساسية في النصوص المترجمة، والأعمال أو المظاهر غير القابلة للترجمة. ونظرا إلى وجود إمكانية بناء تواريخ أدبية عالمية؛ فإن التاريخ الأدبي المقارن أصبح مجالا تجريبيا خلال العقود الثلاثة الماضية جعلته جديرا بالدراسة، بسبب علاقته البديلة مع التقييد الأنموذجي للخطوط القومية. ويستمر إسهام المحور الفني البيني في تطور الأدب المقارن منذ تأسيسه في القرن التاسع عشر. ولما كانت قضية مستقبل الأدب المقارن ضمن الظروف التاريخية للقرن الواحد والعشرين، بجوانبه الاقتصادية والاجتماعية والتقنية، هدفا أساسيا لمؤلفي الكتاب، فقد جرى التطرق إلى موضوعات تتصل بالعلاقة بين الأدب والتقنية، والصراع بين الشفاهية والكتابة، وثورة الاتصالات، وصوغ المعيار الحديث، والأدب والزمن، والقراءة والتربية، والأخلاق الكونية. يشكل ذلك كله مادة غنية لكتاب واسع ولافت للنظر، بالنسبة إلى الباحث والدارس والقارئ العام في آن واحد.

إصدارات المجلس متوافرة إلكترونيا على موقعنا :
www.nccal.gov.kw/publications

ISBN 978 - 99906 - 0 - 562 - 4